PL
584

teatrul

8
1957

www.cimec.ro

t e a t r u l

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII
ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R. P. R.

Redactor-șef: Horia DELEANU Colegiul de redacție: Simion ALTERESCU, Aurel BARANGA, Margareta BĂRBUȚĂ, Radu BELIGAN, Mihail DAVIDOGLU, Dan NASTA, Irina RĂCHIȚEANU, Florin TORNEA, George VRACA

www.cimec.ro

pg 0584

t e a t r u l

august **8** 1957

anul II

		pag
	Eliberarea, marea eliberare . . .	3
Florin TORNEA	**Marginalii la un concurs**	5
—	**Dezbateri asupra dramaturgiei originale**	13
Horia DELEANU	**Tragedia revoluționară**	21
N. BARBU	**Tradiții și perspective**	29
Ion MANOLESCU	**Amintiri din teatru**	39

CITIND CLASICII

	Goldoni: Teatrul comic	52
S. MARCZAK-OBORSKI	**Viața teatrului polonez**	55

CRONICA

H. DEL.	**Grădina poeților**	59
	Florian POTRA — Trăinicia culturii noastre teatrale; **Constantin TOIU** — O tentativă dificilă; **Al. POPOVICI** — Satirizarea birocratismului; **Mihai CRIȘAN** — Supralicitarea actorilor; **Mircea ALEXANDRESCU** — Circumstanțele turneului; **Ion D. SÎRBU** — Incet dar sigur; **Marcel BRESLAȘU** — In stil molieresc . . .	61
	Petru COMARNESCU — Scenografia. . . .	77

ÎNSEMNĂRI

	Victor D. BUMBEȘTI — Ana Luca; **Al. P.** — Nu un simplu program...; **I. D. S.** — Funcția psihologică a grimei	81

c 223.221

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

www.cimec.ro

MERIDIANE

pag.

Ovidiu DRIMBA — Teatrele populare ; In cinstea marii sărbători 84

Ştiri din...

U. R. S. S., Finlanda, R. Cehoslovacă, Portugalia, R. P. Chineză, Brazilia, Norvegia, R. P. F. Iugoslavia, R. P. Polonă, Anglia, Italia, R. F. Germană, S. U. A., Argentina 87

CĂRŢI — REVISTE

Pericle MARTINESCU — Maiakovski-dramaturg ; **Paul B. MARIAN** — Un mare animator 91

CALENDAR 95

ANCHETA NOASTRĂ 96

Coperta : Toni Gheorghiu

www.cimec.ro

Eliberarea, marea eliberare

Se împlinesc 13 ani de la eliberarea țării noastre...

Încercăm cu acest prilej un sentiment parcă deosebit de anii trecuți. A trecut vreme, ziua de 23 August nu ne mai este atît de aproape, 13 ani sînt la urma urmei o parte însemnată din viața unui om. Tineri de tot atunci în 1944, astăzi avem, în realitate sau ba, argint la tîmple, noi, generația eliberării. 13 ani de viață, altfel decît odinioară, înseamnă aproape o istorie. După 13 ani, atîta cît îi trebuie ființei omenești să devină din prunc adolescent, privim altfel vremea ce s-a scurs, o privim cu un plus de maturitate, de luciditate, de perspectivă în spațiu și timp. Bilanțul se întocmește mai puțin sentimental, în schimb cu un spor de viziune științifică în viață, ca și în teatru.

23 August a eliberat dramaturgia romînească de cosmopolita desconsiderare, de conservatorismul stupid, de comanda estetică a unor clase sociale degenerate în opulență și animalitate. S-a terminat cu vremurile cînd un Hașdeu, în plină maturitate, se plîngea (vezi documentul din „Teatrul" nr. 6) comitetului de conducere al Teatrului Național de nepăsarea cu care subtilul director Demetriade îi înmormîntase piesa ; cînd un Caragiale era fluierat la premieră, otrăvit cu infame acuzații de plagiat, împins să emigreze la bătrînețe și să moară printre străini, departe de țară ; cînd un Camil Petrescu devenise în plină înflorire scriitoricească ținta tuturor apașilor de presă, de la Pamfil Șeicaru la ultimul ascar, plătit cu doi poli înjurătura gramaticală. S-a terminat și cu transformarea autorilor de talent în traducători, localizatori, adaptatori ș.a.m.d. pe bandă rulantă, de piese bulevardiere pe gustul protipendadei, și cu transformarea, decisă de același public, a dramei în afrodiziac pentru domni și domnițe.

Dirijată ideologic de partidul revoluționar al clasei muncitoare, de partidul eliberării sociale și spirituale, dramaturgia a trăit și ea o adevărată revoluție. Revoluție în subiectul ei, deoarece, ca în viață, pe scenă locul claselor de sus l-au luat muncitorii, țăranii, intelectualii. Revoluție în sensurile ei, deoarece locul afrodiziacului sau al calmantului pentru plictis, sau al morfinei oferite maselor, l-au luat cunoașterea reală a societății și a sufletului, înfățișarea precisă a prietenului și a dușmanului, educarea spectatorului în spiritul ideilor superioare ale umanității. Aceasta este la urma urmei realismul socialist, care a dat unor maeștri precum Camil Petrescu îndemn să creeze, în continuare, peste ani la *Jocul ielelor*, pe *Bălcescu* ; care a născut două sau trei generații de creatori postbelici ; care l-a determinat pe Davidoglu să scrie *Cetatea de foc*, pe Lucia Demetrius *Oameni de azi*, pe Horia Lovinescu *Citadela sfărîmată*, pe Aurel Baranga *Mielul turbat*, pe Laurențiu Fulga *Ultimul mesaj*, pe Ana Novac *Preludiu*, pe Al. Mirodan *Ziariștii*.

23 August a eliberat nu numai dramaturgia, dar teatrul în totalitatea lui de sclavia

www.cimec.ro

aurită a afacerismului, a balzacienelor combinații de culise, a concurenței darwiniene sau de prejudecata boierească la adresa actorului, de șovinism, de mizerie provincială. Înființarea unui teatru era deseori aranjată la bursă între doi samsari ; astăzi, scena este a statului, îndrumată și îngrijită de acesta. Teatrele naționale se numărau pe degete ; astăzi se joacă teatru (acum 15 ani părea utopic) la Bîrlad și Baia-Mare, la Reșița lîngă furnal și la Petroșani lîngă mină. Naționalitățile conlocuitoare rîvneau să-l asculte pe Shakespeare în limba maternă : astăzi, Romeo și Julieta vorbesc ungurește la Satu-Mare, Molière e ascultat în idiș, iar la Sibiu, Brecht se simte ca la el acasă. Lucia Sturdza Bulandra, cînd a cutezat acum cîteva decenii să urce treptele scenei, a trebuit să rupă cu aristocratica-i familie, indignată că urmașa îmbrățișează profesia disprețuită ; în 1957, Costache Antoniu vorbește ca deputat, la tribuna Marii Adunări Naționale. Actorul de provincie era privit de colegi cu compătimire și socotit cadavru artistic. Luna mai, anul trecut la „Decadă" sau anul acesta la „Concursul tinerilor actori" au făcut ca timp de cîteva zile, publicul, oficialitățile, presa, radioul, cinematografia să vibreze, să discute pasionat și să aplaude evoluția talentelor „provinciale" care, în aceste episoade, au stăpînit Bucureștiul artistic.

23 August a eliberat publicul, publicul mare, „publicul de dincolo de Chitila" care nu putea, sau nu îndrăznea, sau nu știa să meargă la teatru. 75 sau 100 de spectacole cu o piesă originală nu mai înseamnă subiect de încremenire generală, ci un fapt aproape banal, fericit de banal. Coadă la casa de bilete pentru o piesă romînească, de la 6 dimineața, intervenții la amici pentru „un loc", chiar teribila, nebănuita bursă neagră a biletelor pentru o piesă de astăzi unde nu apar nici ciudățenii patologice, nici hipersexualitate, ci niște oameni ca mine, ca tine, ca dumnealui, nu înseamnă aceasta revoluție teatrală ?

23 August a eliberat în fine teatrul romînesc de tirania nasurilor cosmopolite care nu-și puteau imagina — pentru nimic în lume — că un autor romîn s-ar putea ridica la nivelul neguțătorului Bataille, necum — doamne ferește — depăși aceste... înălțimi. (Asemenea gesturi foarte subțiri mai pot fi întîlnite și astăzi cînd fosta „lume bună" se isterizează călcîndu-se pe pantofi de-nghesuială la orice producție confecționată la mai mult de 2000 km departe de țară și fără tendință).

Eliberarea a însemnat eliberare și de blestemul acesta. Caragiale călătorește nestingherit pe glob, cu pașaport emis de regimul democrat-popular. Miroiu privește „Ursa mare" la M.H.A.T. și în nopțile albe ale Finlandei, *Titanic-Vals* face pe moscoviți să rîdă cu hohote, *Citadela sfărîmată* și *Mielul turbat* învîng în Germania și în multe alte locuri, *Preludiu* se tipărește la o editură sovietică, *Ziariștii* se repetă în Iugoslavia. Vă amintiți Festivalul de la Paris din 1956 ? Ansamblul Teatrului Național, regizori ca Sică Alexandrescu și Moni Ghelerter, actori ca Birlic, Costache Antoniu, Marcel Anghelescu, Beligan, Fințeșteanu, Giugaru și atîția alții au strălucit o clipă, mai orbitor decît atîtea stele apusene... A venit Nazim Hikmet în țară, a văzut teatrul romînesc, a declarat reporterilor că interpreții noștri sînt printre cei mai buni din lume și că Beligan este un actor de talie mondială.

Se răscumpără astăzi parcă tot ceea ce a fost apăsat, îngropat, împiedicat să iasă la lumina zilei, să se afirme dincolo de zăgazuri, să aducă civilizației universale cuvîntul poporului romîn.

Se răscumpără totul, dar se răscumpără cu lupte necurmate. Recenta Rezoluție a C.C. al P.M.R., dezvăluind primejdia reprezentată de abaterile fracționiste ale tov. Iosif Chișinevschi și Miron Constantinescu, ne cere o sporită combativitate pe frontul ideologic, demascarea tendințelor de negare a înfăptuirilor revoluționare, atenție deopotrivă de trează la răbufnirile dogmatismului ca și ale revizionismului, intransigență marxist-leninistă în eforturile noastre de creație. Hotărîrile plenarei ne înlesnesc drumul spre viitor. În lumina lor sărbătorim, așadar, încă o dată, 23 August. Sărbătorim eliberarea...

„1"

www.cimec.ro

Marginalii la un concurs

S-a risipit atmosfera fierbinte care a învăluit teatrul nostru vreme de aproape două săptămîni, cît a durat competiția artistică a tinerelor lui talente. Ceea ce nu s-a putut prielnic realiza sub presiunea tracului, a ambițiilor și nădejdilor, a îndoielilor și certitudinilor, a altor felurite și contradictorii sentimente, firesc legate de caracterul de bătălie, de ceea ce am numi psihologia concursului, se poate și se cere acum înfăptuit: după întoarcerea la vatră a combatanților și dincolo de trofee, de glorii sau gloriole cîte bucură pe unii ori amărăsc pe alții. Acum, la rece, se poate și se cere să cugetăm la ceea ce se cuvenea să rodească acest concurs și la ceea ce a rodit.

E neîndoios că am fost, în săptămînile concursului, martorii unei covîrșitoare demonstrații de forțe artistice. Cîțiva mai familiari cu fenomenul artistic al țării noastre, mai grijulii față de problemele și frămîntările intime din teatre, au bănuit numărul și poate chiar calitatea acestor forțe. Aceștia au încercat cînd și cînd, într-un fel sau altul, mai prin viu grai, mai pe calea dezbaterilor publicistice, să atragă luarea aminte asupra prezenței în teatru a tinerei generații de actori, regizori și scenografi, mult prea inactivi, mult prea pe nedrept vitregiți cu ignorarea, cu subestimarea, dacă nu, de-a dreptul și cu disprețuirea. Unele direcții de teatre au întîmpinat, pare-se, cu clătinare sceptică din cap campaniile cu care tinerii artiști au socotit că-și pot impune dreptul nu doar la o prezență pe statele de plată ale teatrelor, ci și la promovarea lor pe scenă. Justețea principială a acestor revendicări, ridicate cu sfiala și cu ostentația — ambele specifice vîrstei fragede — necesita însă o confirmare concretă.

Altă dată, îndreptățirea unui tînăr actor de a fi luat în seamă și de a fi pus să joace venea întîmplător și în proporția precară pe care voia întîmplării o îngăduia. Grigore Manolescu, la care profesorul său Vellescu nu găsise nimic vrednic de remarcat în afara unei dicții peltice și a unui trup antiscenic, a trebuit să fie din *întîmplare* observat și prețuit, pentru vocația și darurile sale, de către Matei Millo. Altfel, „bun de nimic", cum îl încondeiase inițial Vellescu, marele partener al Aristizzei Romanescu ar fi văduvit unele din paginile cele mai luminoase ale istoriei teatrului nostru de uriașa lui contribuție. C. Nottara, elev mult apreciat al lui Pascaly și al lui Vellescu, a stat îndelung în corul Teatrului Național și a compus la nesfîrșit „roluri cu bărbi", pînă cînd *întîmplarea* — dublarea precipitată a actorului Petreanu — l-a învrednicit să interpreteze în fața entuziastă a unor loji simandicoase, pe Don Salluste și astfel să iasă din anonimat.

Consacrarea prin mijlocirea capricioasă a întîmplării nu este — nu mai este — de ordinul actualității. Chiar dacă împrejurări izolate o mai aduc în cale, atunci cînd

www.cimec.ro

o elementară etică a drepturilor egale în fața valorilor egale se arată ici și colo deficitară, necesitățile materiale ale vieții noastre teatrale, atît de bogate și de întinse, dictează înlocuirea șansei oarbe cu un proces lucid, sistematic și organizat de verificare, cunoaștere, cumpănire, selectare și reliefare a forțelor care, ani de ani, îmbogățesc patrimoniul nostru artistic. Asemenea proces de selectare e menit să domolească graba unor veleități cu aripi încă anemice și să grăbească în schimb afirmarea valorilor pe care starea de prea îndelungată latență ar putea să le altereze. Recentul concurs această menire a avut în primul rînd.

Ni se pare însă că organizatorii concursului au sugerat unele complicații derutante tinerilor participanți și juriului. Notăm două din ele, oprindu-ne mai îndelung asupra lor. Mai întîi : ce a însemnat „tineret artistic" în ochii celor care au organizat și condiționat participarea la concurs ? Criteriul vîrstei e foarte labil, dacă nu e integrat în criteriul experienței. Același Grigore Manolescu, al cărui centenar l-am sărbătorit de curînd, a murit la 35 de ani, după ce cucerise, cu cîțiva ani înainte, chiar dincolo de hotarele țării, laurii unei unanime și totale prețuiri. La vîrsta de 32 de ani, Grigore Manolescu era pus alături de figurile cele mai impunătoare ale teatrului european — Rossi, Lewitzki, Mounet-Sully. *Tinerețea* lui, la vîrsta aceasta, depășise așadar de mult virtualitățile și perspectivele. Maturitatea consumată a artei sale, raportată la stîngăciile inerente celor mai promițătoare dintre talentele efectiv tinere — tinere și ca vîrstă și ca experiență —, ar fi fost, în cel mai fericit caz, stînjenitoare pentru ele, de natură să închidă în ele elanurile creatoare, să sugrume în ele autenticitatea, să împiedice o justă verificare și prețuire a vocației, a înzestrării și pregătirii lor artistice.

Firește, exemplul lui Grigore Manolescu e, poate, strivitor, prin unicitatea lui. Dar, exceptînd geniul lui, mai toți slujitorii teatrului s-au găsit și se găsesc pe planul artei, la vîrsta limită a tinereții propusă de regulamentul concursului, „nel mezzo del camin", în plină maturitate. Compasul de vîrstă a fost de aceea, pare-ni-se, prea larg deschis și a prilejuit, în cadrul competiției, favorizarea celor mai de mult încercați și nedreptățirea concurenților abia ieșiți de la studiile Institutului. Pe de altă parte, i s-a umbrit, în acest chip, juriului posibilitatea unor concluzii relevante în privința darurilor și perspectivelor ucenicilor din teatrele noastre.

Să adăugăm, la criteriul de stabilire a tinereții, încă un principiu-normă înscris, de astă dată procustian, în regulament și menit a îngrădi și el în bună măsură zborul artistic al concurenților : tinerii chemați sau dornici a-și demonstra virtuțile artistice au fost nevoiți potrivit acestui principiu regulamentar, să caute în repertoriul universal nu rolurile care le-ar fi permis să-și demonstreze capacitățile de interpretare — în varietatea și adîncimea lor reală — ci doar rolurile vîrstei lor. Presupunem că, în intenție, o atare îngrădire pornea de la gîndul mărinimos de a nu „sili natura". Numai că natura actului artistic și a valorii lui mai cu seamă este, după formula Cidului, în afară de vîrstă. Ba, dacă socotim după pildele istoriei și după datele psihologiei actoricești, vîrsta interpretului e adesea opusul vîrstei personajului. Tînărul, pentru care viața e încă în bună măsură o necunoscută, descifrează în jurul lui mai degrabă aparențele și se complace de aceea în compoziții — în „rolurile cu bărbi", în care și-a făcut atît de îndelung ucenicia Nottara. Înaintînd în vîrstă, actorul își vede dimpotrivă disponibilitatea pentru descoperirea profunzimilor și sensurilor intime ale realității manifestîndu-se în interpretări mai lesnicioase de caractere. Sarah Bernhardt a interpretat pe frageda Ofelia la vîrsta de 45 de ani. Stanislavski notează undeva că rolul tînărului Astrov din *Unchiul Vania* a fost, în 1925, interpretat de un actor în vîrstă de 63 de ani. Julieta s-a dovedit în schimb un act temerar și un eșec, chiar înainte de finala concursului, pentru interpreta teatrului din Satu-Mare, care, ascultînd indicațiile regulamentului, crezuse că nu ar fi putut găsi

www.cimec.ro

o mai bună potrivire cu vîrsta ei, decît rolul lilialei şi nefericitei iubite a lui Romeo.

Din respectul indicaţiei regulamentului privitor la vîrsta rolului, a trebuit astfel nu numai să cunoaştem la concurs un repertoriu monocord (chiar dacă alcătuit în mare parte din lucrări de înaltă inspiraţie umanistă, de felul lucrărilor sovietice închinate luptelor eroice ale comsomoliştilor), dar şi să asistăm la nesfîrşite variaţii pe aceeaşi expresie interpretativă din partea protagoniştilor. Tinerii actori şi-au jucat vîrsta descoperind, cu unele excepţii doar, cel mult gestul semnificaţiilor ; arar însă şi clocotul lăuntric, viaţa vîrstei şi, cu atît mai rar, viaţa personajului pe care-l interpretau. De aceea, desigur, revelaţiile concursului — dacă se poate vorbi de revelaţii la actori faţă de posibilităţile cărora nu existau nici înainte dubii, ci poate, unele atitudini nepăsătoare — s-au recoltat cu osebire din cîmpul, ca să spunem aşa, al indisciplinaţilor. Aceştia au avut inspiraţia să calce litera regulamentului ; au ocolit, adică, obligativitatea tematică a juneţii, aşadar expresia epică a tinereţii — prin excelenţă zgomotoasă, mobilă şi exterioară — şi s-au lăsat pradă ispitei lirice ori pur şi simplu dramatice a motivelor general umane. Fără vîrstă, *umanul* obligă la gesturi nerepetabile, la scoaterea în relief a caracterului eroului — tînăr, dacă e cazul — şi apoi, a caracterului generaţiei acestuia.

Scenă din „Montserrat" (Teatrul de Stat Timişoara — secţia maghiară)

Tinereţea domnişoarei Nastasia bunăoară, pe care a îmbrăcat-o Olga Tudorache, zvîcneşte şi se defineşte în sfere mai variat şi mai adînc tulburătoare, în pasiuni şi accente mai cuprinzătoare decît ar putea să le îmbrăţişeze prospeţimea — chiar chinuită şi istovită — a vîrstei sale. Interpretul unui personaj de atari dimensiuni şi profunzimi e ţinut să-şi caute mijloacele de expresie nu în straturile imediate, aparente, oferite de-a gata dar nediferenţiat ale unui episod de viaţă cum este tinereţea, ci în cele care conţin, ca într-un sîmbure de foc, arşiţa devenirilor şi problemelor cîte pot configura şi pecetlui definitiv, în acelaşi timp, caracterul interpretat şi tipul artistic al interpretului.

Anna Frank este şi ea, din acest punct de vedere, o simplă mască. Să fi rămas la mască, Lia König-Stolper s-ar fi văduvit de marea satisfacţie a descoperirilor preţioase cu care a izbutit să reveleze în tinereţea pură a eroinei sale zăcămintele unei psihologii care-şi depăşeşte limitele, prin funcţia activă ce i se conferă în întrebările, în relaţiile, în drama de loc tinerească ce trăieşte. Anna Frank îşi poartă ingenuitatea anilor ei, abia deschişi vieţii, ca pe un vestmînt strîmt, silnic, poate chiar grotesc şi anacronic în raport cu încercările, cu aflările şi cu uimitele concluzii pe care, dincoace de conştiinţa ei neîmplinită, e ţinută să le tragă. Lia König nu putea să poarte acest vestmînt al tinereţii, să desemneze gestul ingenuităţii şi să se oprească la atît. Printr-o vibraţie gravă, specifică altor resorturi decît cele mustoase ale tinereţii, ea trebuia să denunţe convenţia disimulatorie — dar cu atît mai sfîşietoare — pe care omul-dincolo-de-vîrstă din eroina sa, cu tot ce e în el aspiraţie şi prăbuşire şi iarăşi nădejde şi aspiraţie, a fost nevoit s-o respecte. Altfel, am fi asistat la un joc steril al aparenţelor, în ceea ce priveşte mesajul eroinei

www.cimec.ro

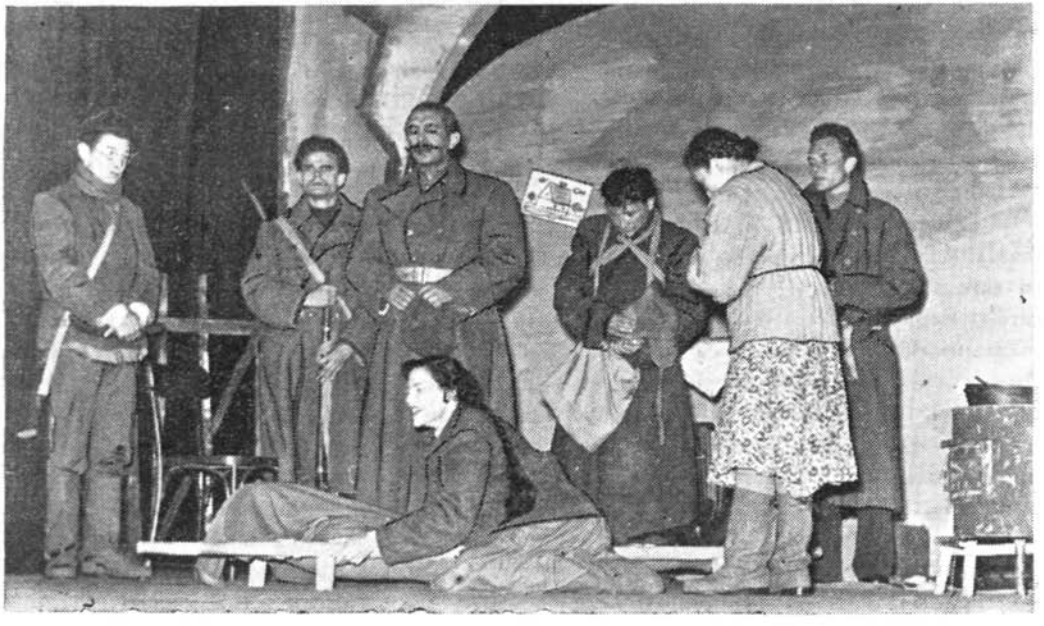
și la un joc conformist al expresivității, în ceea ce privește darurile artistice ale interpretei.

Straiele tinereții devin pretexte dramatice și scenice și pentru hamletianul erou al lui Maxwell Anderson (întruchipat de G. Vrînceanu) și — în cumplita și decisiva oră a vieții sale — pentru răzvrătitul ofițer Montserrat, văzut și mișcat cu o surprinzătoare adresă emoțională de timișoreanul Károly Sinka.

Am trecut, după cum se vede, peste binevenitele prilejuri care au îngăduit unor actori să-și ignoreze etatea și să se adune, eliberați parcă de obsesia propriei lor poveri, în jurul actului artistic necondiționat. Desigur, nu pentru a micșora ecoul pe care l-au stîrnit în noi apariții de soiul inspectorului de poliție Goole (Ștefan Mihăilescu-Brăila), compoziții de soiul Croitorului fermecat (Lincke Schmery), interiorizări de soiul Olarului din Montserrat (Lajos Szabó). Amplificat de faptul de artă al celor mulți, nepomeniți aici, ecoul acesta continuă să stăruie încă, plin de toate făgăduințele pe care le-am putut recunoaște în el.

Am socotit însă că toate aceste valoroase realizări constituie un argument mai mult — dar de prisos a-l mai dezvolta — în sprijinul observației că norma calchierii vîrstei actorului pe vîrsta rolului a fost, pentru o seamă de concurenți, stînjenitoare; a fost un handicap nemeritat, care a oprit posibilitatea unei edificări precise cu privire la valențele lor artistice. Ceea ce am putut aplauda la un Matei Alexandru, C. Rautzki, Gerda Roth, Alexandru Lungu, Mariana Oprescu și atîția alții are de aceea pentru noi un temei mai curînd stimulator decît unul definitor. Am recunoscut cu alte cuvinte la ei străduința de a se mărturisi și de a se realiza mai degrabă în chemarea lor artistică decît în calitatea lor, atrăgătoare, dar, la urma urmelor trecătoare, de tineri. Măsura virtuților lor și personalitatea lor artistică ne sînt însă, din păcate, doar intuite, ca o excepție, nu ca o culoare de sinteză a artei tineretului nostru de astăzi.

Scenă din „Tinerețea părinților" (Teatrul de Stat Pitești)



www.cimec.ro

Scenă din „Tinereţea părinţilor" (Teatrul de Stat Oradea — secţia romînă)

Pentru a determina această culoare de sinteză, nu excepţiile se cer însă considerate. Un comentariu foarte judicios al unora din aspectele concludente ce s-au putut surprinde, în această privinţă, la concurs[1], descoperea cîteva metode de exprimare a tinereţii (comentatorul le socoteşte, credem, grăbit, „concepţii"), care frizează clişeul şi recursul, de minimă rezistenţă, la rutină. Le repetăm aici, căci aceste metode ni se par elocvente în determinarea punctelor nevralgice ale artei tineretului nostru teatral. Dinamismul şi febrilitatea juvenilă s-au tradus după observaţiile comentatorului, dar şi după ale noastre, prin forfoteală, agitaţie gratuită. (Formula sintetică a metodei, după comentariul citat, este: „mişcă-te că eşti tînăr".) Elanul şi aspiraţia spre lumină, spre libertate, spre piscurile pure ale vieţii — specifice şi ele tinereţii — au sugerat interpreţilor — actori şi regizori deopotrivă — „metafora" escaladării, a salturilor mai mult sau mai puţin acrobatice, „cu ghetele pe mobilă, scaune, bănci, mese etc." (Uneori, popasul pe asemenea culmi era însă deconcertant, ca o metaforă obscură: de ce, de pildă, cutare personaj, mare admirator al „muşchetarilor", se pierde în lectura romanului lui Dumas, cocoţat pe un garderob, n-am înţeles, oricît am căutat să dilatăm pînă la absurd, circumstanţa uşurătoare a expansivităţii tinereşti.) Seninătatea deschisă, optimismul nereticent al tînărului s-au soluţionat, idilic, după formula fotografică „zîmbiţi, vă rog" a comentariului pe care-l avem în seamă, alteori însă — şi aci comentariul tace iertător — după formula mai dizgraţioasă „rîzi, că te tai". Exuberanţa şi sănătatea, disponibilitatea spre patos şi entuziasm au dobîndit pe scenă valori vocale, corespunzătoare gesturilor şi mişcărilor mai sus-amintite — gratuit agitate, supărător zgomotoase şi tot atît de supărător mieroase. Ele au preschimbat calităţile generozităţii sufleteşti în ostentaţia şi dezlănţuirea „bojocilor" sau, dimpotrivă, s-au anulat, cu aceeaşi ostentaţie, într-o căutată, deci falsă, distincţie a dicţiei şi atitudinii. Cele cîteva metode înşirate nu epuizează firesc dovezile unui manierism aproape generalizat în receptarea şi exprimarea artistică a tinereţii, la recentul concurs. Enumerările pînă la capăt sînt dificile şi, îndeobşte,

[1] George Rafael, „*Tinereţea în teatru*", „Contemporanul", nr. 23 (557).

www.cimec.ro

inoperante. Căci ele sînt produsul unor operații analitice, de extragere și de reliefare demonstrativă a unor date care nu se găsesc neapărat în stare pură ci coexistente într-un corp de date ce se întrepătrund, se influențează și se împlinesc reciproc. Imaginea lor, luată în ansamblu însă, este imaginea unei tinereți contrafăcute. „Contrafacerea tinereții", pe care comentariul avut de noi în seamă o trece în ultimul — dar ce-i drept nu și cel mai neînsemnat — rînd al mijloacelor de expresie artificiale descoperite frecvent la jocul tinerilor actori de la concurs, nu se reduce la o simplă „falsă ingenuitate". Ea se realizează ca o metodă globală, în sfera căreia intră și cele cîteva marcate anterior, prin „mijloace exterioare", prin preluarea tinereții ca un „rol de compoziție".

Este poate aci rodul nedorit al unor condiții regulamentare derutante. Ni se pare însă că, în același timp, atingem aci un centru nodal, în problema artei actoricești la tineri. Principiul tematic care a condiționat, printre altele, participarea la competiție, a favorizat poate în lumea tinerilor interpreți, dar aceasta nu poate fi luat drept scuză, dezgroparea unor relicve ale practicii actoricești, de veche și vădită obîrșie mecanicistă, în care paralelismul psiho-fizic era atotstăpînitor. Expresia artistică se configura, potrivit acestui paralelism, în acțiunea interpretului, independent de cerințele concrete, individuale ale caracterelor interpretate. Domnia despotică și îndelungă a faimoaselor „emplois" castrase pe artist de orice justă inițiativă spre investigație personală în psihologia eroului său, silindu-l să se conformeze unui tipar expresiv, dat, o dată pentru totdeauna, unei *categorii* caracterologice. Adevărul că nu există boală, ci bolnavi ; că generalul se exprimă prin particular; că tinerețea nu se poate constitui rol dramatic, ci poate, cel mult să fie relevată în roluri de tineri, este, e drept, un adevăr de oră mai recentă. Dar, prea în dese cazuri, el a fost trecut cu vederea, la concurs. Așa s-a putut întîmpla, urmărind diverși protagoniști din diverse teatre, din diverse piese și în diverse roluri să ne surprindă un ciudat sentiment de „déjà vu", fiind în același timp convinși că, bunăoară, Stepan Reabinin, eroul piesei *Tinerețea părinților*, interpretat de Ion Vîlcu de la teatrul orădean, este altcineva decît Semeon, eroul piesei *După 20 de ani*, interpretat de Dimitrie Ivan de la Teatrul din Pitești, ori decît Stiopa Barabas, eroul piesei *Ulița fericirii*, întrupat de Aurel Cioranu de la Teatrul „Nottara", ori decît Valenko din *Steaguri pe turnuri*, interpretat de Stamate Popescu de la Teatrul Național din București...

Tematica tinereții, propusă în sine de către organizatorii concursului, a fost preluată și promovată în sine — și aceasta este grav — de către competitori. A luat astfel naștere un nou, foarte actual, dar de loc recomandabil „emploi": entuziastul. (Desigur, cu firești variații — ca pe vremuri pentru amorezi sau pentru bătrîni : prim entuziast, entuziast secund, entuziast dramatic, entuziast comic etc.)

Este poate constatarea care ne însoțește cu cel mai insistent semn de întrebare, acum, în această oră de reculegere, de după încheierea concursului. Acest semn de întrebare privește exclusiv pe actorii în cauză și e destinat să determine, cu osebire în conștiința lor, cît mai grabnic un răspuns care să răstoarne umbra oricăror perspective sumbre.

Subliniem primejdia irosirii în desuet, în rutină și în facil a unora dintre tinerele talente de la concurs, avînd în față, desigur, nu numai pe actori. Din aproape 40 de spectacole — întregi sau fragmentare — cîte s-au prezentat, opt au izbutit să se remarce pentru calități mai mult de cumințenie decît de îndrăzneală inovatoare. Personalitatea cîtorva directori de scenă, cinci la număr, a fost remarcată și marcată, mai ales pentru perspectivele făgăduite decît pentru efective dovezi de originalitate în creație. În domeniul scenografiei, aceeași observație. Departe de noi gîndul de a desconsidera eforturile și realizările și însușirile evidente. Departe de noi și gîndul de a pretinde primăvară unui stol de rîndunici. L-am mai întîlnit pe Horea Popescu și în alte remarcabile și pe drept elogiate construcții scenice. Nu precupețim promisiunile lui Taub János, Radu Pen-

www.cimec.ro

ciulescu, Ariana Kunner-Moisescu sau Lucian Pintilie ; ale lui Dan Nemţeanu, Adina Reich, Mihai Tofan, Sergiu Singer. A discuta însă direcţia de scenă şi scenografia de la concurs ca pe nişte valori autonome, fără raport cu valorile de ansamblu ale teatrului nostru, ni se pare nedrept, neconcludent şi inoportun.

Ne preocupă totuşi, aci, o faţetă a problemei : una care atinge funcţia armonizatoare a regiei şi funcţia integratoare a scenografiei în spectacol. Aşadar, elementarul, punctul de pornire în acest domeniu şi care se leagă nemijlocit de grava întrebare ce ne-a copleşit, urmărind arta interpretării la o seamă de tineri actori la concurs.

Apreciind jocul lui Rossi, Eminescu îşi mărturisea toate aprehensiunile faţă de ansamblul teatral al marelui tragedian italian, ansamblu care se păstra şters, ca un fundal de basorelief, în spatele şi pentru a lăsa să se evidenţieze geniul dramatic al tragedianului.

Concursul tinerilor din teatru a scos în relief o seamă de puternice individualităţi artistice, dar şi o seamă de umbre de fundal. Sudarea ansamblurilor artistice venite în competiţie, armonizarea feluritelor linii şi temperamente artistice profesate de către interpreţi, integrarea acestora într-o viziune unitară, armonioasă şi armonizatoare, a lipsit în general din atenţia celor chemaţi să strunească aceste ansambluri, din atenţia regizorilor. Actul regizoral s-a concentrat îndeobşte în jurul elementelor şi efectelor tehnic-vizuale, în jurul atît de căutatelor, în ultima vreme, metafore scenografice. Dar valorile vizuale devin valori diversioniste în teatru, dacă sînt tratate în chip exclusiv, dacă se aşează pe seama lor şi în sarcina lor tot mesajul artistic al spectacolului.

Atent doar la suprafeţe — la ceea ce izbeşte simţurile şi la mijloacele de satisfacere a acestor simţuri —, regizorul îşi eludează chemarea şi-şi teşeşte personalitatea, în credinţa, dimpotrivă, că şi-o evidenţiază. Căci această personalitate se cere topită în angrenajul şi în compoziţia operei de artă, precum personalitatea scriitorului în textul său dramatic. Cînd regizorul surprinde numai prin stridenţe plastice, ritmice, metaforice etc., opera lui îl scoate în evidenţă, dar îl şi defineşte ca pe un artist deficient.

Marii regizori — să zicem Paul Gusty — au fost, multă vreme, nişte eminenţe cenuşii în teatru, nişte anonimi esenţiali şi atotcuprinzători ai artei spectacolului. Doar impasul pe care l-a trăit teatrul în răstimpul celor două războaie şi care a iscat marea concurenţă între „priorităţi" l-a adus pe regizor la rampă, l-a scos din anonimat, dar l-a evacuat în acelaşi timp din multe sectoare artistice de care trebuie să răspundă.

Nu putem vorbi de vedetism în cazul regizorilor de la concurs. Dar neglijenţa multora faţă de rosturile intime ale spectacolelor girate de ei, faţă de problemele umane mai ales, ale acestor spectacole, faţă de necesitatea de a suda într-o unitate organică textul şi mesajul dramatic cu interpretarea acestui text şi a acestui mesaj şi cu ambianţa scenică în care trebuia să se desfăşoare spectacolul, a fost adesea flagrantă şi a păgubit adesea nu numai spectacolul, dar şi pe interpreţi luaţi în parte. Chiar la Horea Popescu gustul pentru ingenios în realizarea unui simbol scenic — cum sînt decorul circular, sau

Scenă din „Jurnalul Annei Frank" (Teatrul Evreiesc de Stat Bucureşti)

www.cimec.ro

mișcarea în cerc închis a personajelor, sau tavanul mobil care apasă sau eliberează conștiințele — a fost satisfăcut în dauna elementelor direct interpretative ale actorilor. Regizorul s-a voit parcă detașat de actorii propriei sale echipe, cărora le-a lăsat nestrunită evoluția în spectacol sau pe care i-a strunit cînd și cînd numai pentru a susține, în grupuri sau plantări plastice, efectele de suprafață dorite. De aci, pînă a prelua tinerețea ca pe un rol de compoziție și a juca acest rol nu în substanța lui de viață ci în ticurile lui aparente, nu e departe.

Nu generalizăm. Dar, ca și în cazul actorilor, semnalăm o stare de lucruri.

Nu ne-am așteptat la revelații ; nu ne-am așteptat să vedem rezolvîndu-se, la acest concurs, marea problemă atît de agitată a stilurilor, deși strădania spre promovarea unor formule proprii nu a fost absentă nici la interpreți, nici la regizori. Pare-ni-se, la Craiova se desemnează oarecum ceva apropiat de un stil caracteristic ; dar credem că e prea timpuriu să formulăm concluzii. Am dorit mai degrabă să vedem o comuniune de virtuți și de aspirații artistice la acest concurs — și am văzut-o ; să întrezărim prin eforturile tinerilor artiști din teatre, zările unei înnoiri îndrăznețe a teatrului nostru, pe linia realismului socialist ; le-am întrezărit limpezi, în ciuda celor cîtorva aspecte mai întunecate, asupra cărora ne-am oprit, cu gînd totuși senin, în aceste rînduri. Căci, oricum, acele aspecte sînt zonele cenușii, de graniță, care dau consistență și strălucire luminilor. De altfel, doar în raport cu existența netăgăduită și masivă a acestor lumini, ne-am putut îngădui să le înfățișăm și să le discutăm ca pe niște probleme ce se pun acolo unde limitele însele se vor frînte și depășite.

www.cimec.ro

Dezbateri asupra dramaturgiei originale

Orice efort, orice formă de stimulare, orice dezbatere trebuie salutată cu entuziasm atunci cînd e vorba de dramaturgia originală, fiindcă nu vom osteni niciodată să afirmăm că dezvoltarea teatrului nostru e strict condiționată și congenital legată de soarta literaturii dramatice contemporane. Epocile de înflorire ale teatrului au fost tocmai cele de înflorire a dramaturgiei ; fără aceasta din urmă, arta actorului sau a regizorului se veștejește, involuează repede spre forme artificiale și sterile. Ceea ce susține și menține prestigiul teatrului — ca și al artei, în general — e viața ; or, viață înseamnă contemporaneitate, înseamnă imersiune pasionată în realitatea fierbinte, care oferă, generoasă, multiple prilejuri și motive de reflectare artistică.

E un loc comun, și totuși de prea multe ori trecut cu vederea, faptul că toți marii creatori de artă — în speță, marii dramaturgi — au fost contemporanii timpului lor. Că au devenit și „contemporanii" noștri e o altă chestiune, de trăinicie, de valoare. Dar, în esență, ei s-au simțit profund atașați de actualitatea epocii în care au trăit și au scris. Și mai e un adevăr pe care ni-l semnifică istoria culturii : marile talente n-au apărut prin generație spontanee, ci întotdeauna pe un sol dinainte fecundat de activitatea modestă și tenace a multor vîrste de condeieri și literatori. E vorba, deci, de un climat, de o civilizație condiționată totdeauna pe plan istoric, economic și social.

Conștienți asimilatori ai acestor învățăminte ale istoriei, ce altceva am putea face — mai bun, mai util — decît să facilităm, să organizăm acest climat, această largă platformă de înflorire artistică ? Și ce altceva a însemnat seminarul de la Sinaia, dacă nu un efort și o formă nouă de a stimula creația dramaturgică originală ?

Inițiat ca un experiment, seminarul a dat multe roade promițătoare, dovedindu-se un mijloc eficient și permanentizabil. Pentru ca discuțiile să nu se piardă în vag, în căutarea unui teren cert, lucrările seminarului s-au divizat în două etape : s-au ales șase piese originale — care primiseră deja botezul rampei și al criticii de presă — și s-au dezbătut problemele legate de realizarea lor dramaturgică, în șase grupe, aceasta în prima etapă ; cea de a doua a reunit grupele într-un plen menit să pună în circulație probleme și idei generale în privința dezvoltării noii noastre literaturi dramatice. Prima etapă s-a conclus cu rezultate excelente. Cele șase piese : Rețeta fericirii *de Aurel Baranga,* Hanul de la răscruce *de Horia Lovinescu,* Cetatea de foc *de Mihail Davidoglu,* Ziariștii *de Al. Mirodan,* Împărăția lui Machidon *de Tiberiu Vornic și Ioana Postelnicu și* Mă acuz *de Balla Károly — au fost amplu dezbătute, cu mult folos, atît pentru participanți (regizori, actori, critici), cît și pentru autori înșiși.*

www.cimec.ro

Concluziile la dezbaterile pe grupe au fost expuse în plen, printr-un referat final al fiecărui responsabil. Întrucît ele aruncă o lumină mai mult sau mai puțin definitivă — sub raportul analizei ideologice și estetice — asupra pieselor discutate, am socotit utilă reproducerea — prin largi pasaje — a acestor referate.

*

Extrăgînd cele mai semnificative opinii și polemici ce au avut ca obiect Rețeta fericirii, *Horia Deleanu a prezentat concluzia următoare :*

Dezbaterile ample care s-au dus în jurul piesei *Rețeta fericirii*, în presă și la consfătuirea noastră, au demonstrat, între altele, existența unei serii de valori interesante ale acestei lucrări. Așa, s-a remarcat că ea reabilitează, dintr-un anumit punct de vedere, tema dragostei pe scenele noastre ; că abandonează tiparele desuete ale pieselor de „producție", care făceau abstracție de viața intimă a personajelor ; că nu păstrează, totuși, dimensiunile unei „piese de cameră", avînd implicații sociale destul de întinse. S-a apreciat, de asemenea, favorabil, construcția lucrării, subliniindu-se gradația ei gîndită, armonică, tensiunea crescîndă și portretizarea izbutită a unor eroi (Aurora, de exemplu).

Discuțiile au devenit divergente atunci cînd unii au mers prea mult spre generalitate, abandonînd particularitatea piesei, în vreme ce alții au părăsit cu desăvîrșire planul general, justificînd, cu orice preț, modul particular în care ea a fost realizată. Primii au început să propună soluții care duceau la alte piese decît cea intenționată de autor, în vreme ce ceilalți au contestat, în fond, eficacitatea discuției, considerînd că „autorul a vrut să scrie așa". Majoritatea celor care au participat la discuții n-au adoptat însă nici una din aceste poziții extreme, fiind preocupați să observe interferența necesară a particularității piesei cu cadrul general, care trebuie să o justifice. În această perspectivă, s-a considerat că soluțiile propuse în *Rețeta fericirii* sînt posibile, cu condiția ca ele să fie pe deplin motivate în acțiunea piesei. De asemenea, toate personajele piesei pot exista foarte bine, cu condiția de a se supune logicii inițiale a autorului, logică căreia trebuie să-i rămînă și el tributar pînă la capăt.

Pornind de la aceste puncte de vedere, disputa s-a oprit mai cu seamă la două aspecte ale *Rețetei fericirii :* întoarcerea lui Marin Vuia și sinuciderea lui Andrei.

Dacă întoarcerea lui Marin rămîne în general posibilă, ea nu e pe deplin justificată în piesa lui Baranga, datorită mai cu seamă realizării imperfecte a două personaje, Eliza și Ina, care condiționează comportarea eroului principal. Necorespondența temperamentală dintre Marin și Eliza, mediocritatea acesteia din urmă și insuficienta ei participare, de la egal la egal, la frămîntările soțului nu par să determine în mod logic revenirea lui. Tot așa cum poziția de victimă, pe care o dobîndește, de fapt, în piesă, Ina, nu motivează în suficientă măsură atitudinea celui ce părea că o iubește și e, totuși, atît de lesne dispus s-o părăsească. Tocmai de aceea, soluția în cazul lui Marin nu satisface deplin pe plan moral și pare unora silită, dacă nu chiar iezuită.

În legătură cu sinuciderea lui Andrei, ea nu pare cu desăvîrșire exclusă, într-o situație pe deplin motivată. Piesa nu oferă însă această motivare, absolut necesară, a unui act extrem de grav. De asemenea, e stranie complicitatea tuturor — clica de la școală care propune mutarea în provincie, cei de la forul superior (sfat popular sau minister) care au ajuns la înlăturarea din învățămînt, și chiar amicii acuzatului (Alexandru, de pildă) care nu știu să se bată la timp ca să-și salveze prietenul — complicitate de natură să arunce o lumină cel puțin echivocă asupra unor date ale societății noastre contemporane.

Iată dar că în ambele situații, referitoare la Marin și Andrei, imputările aduse nu s-au ridicat împotriva soluțiilor propuse de autor, ci împotriva nefundării temeinice a acestor soluții.

În ansamblu, apreciind favorabil piesa, participanții la discuție și-au manifestat aceste nemulțumiri în raport cu ea, considerînd că Aurel Baranga a realizat o „rețetă" a

www.cimec.ro

fericirii, în care există toate elementele chimice necesare, dozate însă imperfect și dizolvate astfel încît s-a ajuns la un leac fără proprietăți toxice, dar cu însușiri nu pe deplin tămăduitoare.

*

Expresie a dezbaterilor purtate în jurul Hanului de la răscruce, *referatul lui Mihnea Gheorghiu a oglindit probleme multiple și interesante :*

Discuția asupra piesei lui Horia Lovinescu a prilejuit un schimb interesant de idei, din a căror diversitate totuși s-ar putea extrage cîteva idei-reper, fără ca să fie vorba de păreri formulate identic. Lovinescu a fost și rămîne un autor discutat, în sensul bun, care stîrnește dezbateri la un nivel superior. Are calități incontestabile și indiscutabile. *Hanul de la răscruce* este o piesă cu temă actuală : combaterea psihozei războiului și a isteriei atomice. Este o piesă care își propune și realizează construcția dramatică clasică (cele trei unități), este prima din dramaturgia noastră contemporană care le respectă deplin. Este o piesă de idei. Apoi s-au remarcat diferențierea personajelor, noutatea tratării, lucruri care o fac aptă de o montare seducătoare pentru regizori, interpreți și public, ceea ce explică și succesul avut. În sfîrșit s-au remarcat calitățile stilului : proprietate, finețe intelectuală. Piesă a unui dramaturg avertizat și înzestrat, un talent matur și curajos, căruia i se pot imputa orice cusururi în afară de banalitate, unul din cei mai moderni autori ai dramaturgiei noastre, mereu deschis ideilor noi și îndrăznețe ale teatrului. De aceea și exigențele majorității vorbitorilor au fost mai mari, foarte mari, de ordinul rafinamentului și erudiției. A fost grupa în care s-a făcut exegeză : critică, estetică, istorică, teologică și filozofică, cu trimiteri la istoria literaturii, de la Sofocle la realismul socialist, la istoria filozofiei, de la Platon la Kirkegaard și Sartre, la istoria literaturii liturgice, de la Toma d'Aquino la ultima enciclică papală.

În centrul atenției critice a vorbitorilor au stat două probleme de bază, legate de specificul teatrului de idei : valoarea conținutului de idei al piesei și modalitatea transpunerii artistice a acestui conținut în personajele piesei investite de autor cu valori de simbol.

În prima problemă, cei mai mulți dintre opinenți au remarcat că piesa e opera unui scriitor cerebral, lucid, deci autentic, potrivit pentru dificultățile teatrului care vehiculează idei, care comportă preocupări plurale și comerțul cu frămîntările cugetului contemporan, de la noi și de aiurea.

În *Hanul de la răscruce*, primejdia schematismului a fost evitată. Majoritatea vorbitorilor au regretat însă prezența dăunătoare a unei alte primejdii : concepția filozofică a autorului eșuează oarecum în vag ! Ideea principală a piesei este absentă : floarea cea mai frumoasă din grădina *Hanului de la răscruce* se sufocă deci sub bălăriile care ocupă, *libere*, toate marile suprafețe de la lumina soarelui (și a rampei), într-un hățiș prin a cărui frumusețe sălbatică mîna grădinarului n-a reușit să facă ordine, să distrugă, *să aleagă*, cu superioritate.

În sfîrșit, examinîndu-se circulația artistică a acestor idei în piesa discutată, a fost subliniată observația că majoritatea acestora (a ideilor) comportă (în cazul studiat) expresii nude de efect, expresii cvasipure, de o notație albă, aproape didactică, ceea ce a dus la concluzia, de altminteri foarte pertinentă, că : „o dramă exclusiv de idei nu este cu putință" și, mai departe, că : „idei fără sentimente și filozofie fără psihologie nu pot da în literatură (și cu osebire în teatru) opere mari, durabile". Seducția laboratorului cerebral dăunează deci teatrului de idei, așa cum acesta a fost reînviat, în dramaturgia noastră nouă, de Horia Lovinescu.

Trecînd la noțiunea de dramatism cerebral, la ceea ce numeam modalitatea transpunerii artistice a conținutului de idei, în carnea și sîngele piesei de teatru, în eroii pe

www.cimec.ro

care autorul i-a învestit cu valori de simbol, a reieșit din discuții că lucrurile nu sînt atît de simple.

Cineva s-a întrebat — de exemplu — dacă în realizarea spectacolului n-ar fi fost mai bine să se interpreteze eroii ca *oameni vii* (ca individualități particulare), decît ca *simboluri* ale unor tipuri ideologice. Părerile regizorilor piesei au fost împărțite. Într-o lungă intervenție asupra acestui aspect al piesei (despre simbol, simbolistică, simbolism și alegorie), unul dintre vorbitori a demonstrat că autorul „în drumul lui, pornește de la niște simboluri pe care însă nu le respectă pînă la capăt și care ajungînd la o realizare ce-și pierde caracterul de simbol, nu ajunge totuși pînă la capacitatea de a obține caracterul unui personaj viu". În procesul său de creație artistică, autorul se pare că a pățit prin aceeași șovăială care l-a proiectat în vagul de conținut. El nu și-a *intenționat* eroii, cu consecvență, el a amestecat simbolul cu elementul concret-individual, rămînînd la jumătatea drumului, din ambele direcții. A dat naștere astfel unei contradicții de structură a piesei. Drama intelectualului, a credinciosului devot, a iubirii, a maternității frustrate, a profesiunii ratate, a puterii *superman*-ului, a omului liber, exprimate în simboluri cu majusculă (ca în „moralitatea" medievală), nu s-au adaptat perfect aplicației la tipul dramatic — individualizării și tipizării, ca să recurgem la niște termeni uzuali — și apare semnificativ faptul că tocmai simbolul forțelor prielnice vieții — *Muncitorul* — este eroul cel mai puțin realizat din piesa lui Lovinescu. Sub acest aspect, *Hanul de la răscruce* oglindește, prin urmare, contradicția dintre substanța incertă a simbolului și mijloacelor folosite în intenția de a-l integra cu claritate.

Intenția, scopul fiind clar, s-a ajuns prin urmare la părerea că „piesei lui Lovinescu îi lipsește nu schema dramatică, ci profunzimea dramei, motivarea ei psihologică, de unde impresia de artificiu, sentimentul de produs ieșit din laborator", că autorul piesei — riguros și virtuoz ca dramaturg — e deficitar ca filozof, iar experiența lui inovatoare e numai parțial valabilă.

*

Cetatea de foc, *scrisă și reprezentată cu ani în urmă, a oferit un material bogat pentru reveniri și precizări folositoare, așa cum reiese din cele comunicate de Andrei Băleanu*:

Discuțiile s-au referit deseori chiar la întregul drum de dezvoltare al dramaturgului. S-a remarcat un merit însemnat al său în dezvoltarea dramaturgiei noastre, meritul de pionierat în tratarea pieselor de actualitate, iar vorbitorii și-au exprimat, fără excepție, convingerea în autenticitatea talentului lui Davidoglu.

S-au remarcat calitățile piesei *Cetatea de foc*, prin caracterizarea personajelor, prin limbajul exigent al autorului, prin capacitatea de a construi o piesă, de a crea momente dramatice.

Deși s-au făcut obiecții însemnate cu privire la slăbiciunile piesei, mai mulți vorbitori au susținut că scheletul piesei rezistă exigențelor, chiar după o perioadă îndelungată, și s-a insistat asupra reluării piesei în repertoriul teatrelor noastre.

În această lumină a părerii că scheletul piesei rezistă, s-a vorbit despre slăbiciunile ei. S-au remarcat lipsa de putere de convingere a unora dintre tezele morale ale piesei, lipsa de capacitate demonstrativă a unora dintre atitudinile și gesturile cam prea de multe ori sublime și nu întotdeauna pregătite suficient din punct de vedere psihologic, datorită cărora eroii apar uneori într-un anumit mod, într-o anumită măsură dezumanizați, în episoade neveridice.

A fost de asemenea criticat abuzul de tehnicitate în dialogul piesei. S-au observat anumite elemente de neclaritate, în special în ultima parte a piesei, care obosesc și nu dau voie să se urmărească piesa în liniște.

www.cimec.ro

S-a insistat asupra stufozității, care copleșește, obosește pe spectatori. O bogăție de personaje, de idei insuficient reținute, care devin dificile și îngreuiază perceperea piesei de către spectatori.

În legătură cu aceasta, unii vorbitori au făcut o observație cu caracter interesant, și anume de a se înlătura această primejdie a stufozității, în general, în toate spectacolele noastre, chiar și în cele clasice, unde s-a remarcat ambiția unor teatre de a prezenta piese lungi, stufoase, de a le prezenta integral fără nici un fel de intervenție. Este o chestiune care trebuie reluată și poate da prilej unor discuții.

Remarcîndu-se slăbiciunile piesei *Cetatea de foc*, s-a arătat că materialul dramatic, materialul de viață pe care autorul l-a tratat documentîndu-se bogat la fața locului, trăind în mijlocul oamenilor, nu a fost pe deplin asimilat, cristalizat, că — după o expresie — autorul a dat drumul ideilor prea crud, căutînd să cuprindă uneori imperativul actual în momentul respectiv și de aceea lucrurile apar uneori neconvingătoare.

S-a desprins — în concluzie — opinia că autorul *Cetății de foc* e un dramaturg matur, capabil să construiască acțiuni pe planuri mari și să aducă în scenă figuri umane cu pasiuni autentice și viguros caracterizate.

*

Autor tînăr, Al. Mirodan a putut asculta păreri interesante despre piesa lui de debut, Ziariștii, *păreri sintetizate în referatul lui Laurențiu Fulga:*

Caracterul stringent al actualității problemelor puse de această lucrare dramatică, fără să devină ca altă dată punct de plecare pentru aprecierea ei, a stîrnit totuși comentarii multiple și variate, datorite îndeosebi capacității autorului de a reflecta realitatea într-un mod inedit și curajos, susținut cu mijloace artistice substanțiale.

Conflictul generat de forțele retrograde aflate într-o redacție sau primind influențe dinafară, a putut releva, pentru prima dată în literatura noastră dramatică, un erou pozitiv complex și dominînd scena cu o puternică personalitate, înlăuntrul căreia apar evidente cele mai specifice trăsături ale omului comunist al zilelor noastre.

În felul acesta, redactorul-șef Cerchez izbutește să acumuleze asemenea forță și autoritate morală, încît din forța și etica sa își primesc seva aproape toate celelalte personaje subordonate acestuia.

Este adevărat că s-a afirmat și opinia contrarie, potrivit căreia personajele secundare, oricît ar circula pe orbita Cerchez, își dezvăluie, în primul rînd, propriile caractere.

Dar, întrucît autorul s-a dovedit mai avar cu prezența lor în acțiune, personaje ca Brînduș, Romeo Ionescu, Pietrosu etc. rămîn încă afectate de orbitoarea lumină ce-l aureolează pe redactorul-șef.

În această privință, trebuie adăugată precizarea făcută de autor însuși, care a pornit preconceput la elaborarea piesei sale, cu dorința fermă de a demonstra că e cu putință realizarea în literatură a unui personaj pozitiv complet.

Această dorință a impus, în chipul cel mai conștient, și acumularea tuturor calităților într-un singur erou, în dauna celor secundare.

Se vede, așadar, că demonstrația a reușit, dar cu riscuri evidente.

Stăpîn pe un dialog alert și inteligent, în ciuda abuzului de metafore și căutări ale simbolului cu orice preț, pătruns de spirit partinic, scutit de lozinci și declarații sterpe, într-o compoziție ingenioasă, cu toate obiecțiile aduse introducerii forțate în conflict a personajului Pamfil, reflectînd cu patos susținut fiorul romantic al lucrătorilor dintr-o presă în care principiul grijii față de om nu rămîne doar pe hîrtie, Al. Mirodan se dovedește, cu debutul său, unul dintre dramaturgii noștri înzestrați.

www.cimec.ro

Alături de aceste virtuți, discuția asupra piesei *Ziariștii* a scos în evidență și o sumă de slăbiciuni, în bună măsură inerente debutului, dar peste care nu se poate trece cu ușurință, fiindcă o repetare a lor n-ar folosi autorului.

Printre cele mai grave, a fost afirmată slăbiciunea referitoare la spiritul negativ din piesă — încarnat în personajele Pamfil și Tomovici — care se descoperă mult prea de vreme, într-atît de ostentativ și parcă nu pe măsura pe care o meritau intransigența și sclipirea părții adverse, încît, de la un anume timp, conflictul nu mai prezintă nimic nou, iar deznodămîntul pare a fi ușor previzibil.

Scena din locuința lui Pamfil nu numai că nu ajută cu nimic la dezvoltarea acțiunii, dar realizează o atît de stridentă apariție, încît distonanța dintre acest tablou și restul compoziției afectează deopotrivă logica faptelor, ca și interesul pentru ceea ce e firesc să urmeze sau nu mai urmează de loc.

Pe această linie de idei, autorul apreciază că piesa sa comportă două conflicte: unul aparent, între Cerchez și Tomovici, altul în subtext, între atașamentul adevărat pentru cauza socialismului și demagogie.

Dar se pierde din vedere că al doilea conflict, dintre ideile mai sus amintite, nu poate exista fără oameni, și atîta timp cît oamenii manifestă în scenă sentimente de autoliniștire în felul cum acționează și felul cum își afirmă ideile despre socialism sau demagogie, piesa nu poate fi scutită de tot atîtea limite.

Opiniei că personajului nevăzut Ion Gheorghe nu era necesar să i se descopere numaidecît corespondențe de biografie cu Cerchez sau altul — Cerchez și ceilalți fiind gata să apere pe oricare necunoscut, năpăstuit pentru curajul de a fi dezvăluit în presă mîrșăviile nu știu cui — i s-a dat replica, anume că autorul avea nevoie de o asemenea coincidență pentru a contura într-un fel oarecare personalitatea celui ce nu apare niciodată în scenă.

De asemenea, observației despre lipsa unui tablou care să oglindească aspecte din munca propriu-zisă a ziariștilor pe teren, ca un corolar ultim al reflectării vieții ziariștilor în esența profesiunii lor, s-a răspuns cu exemplul lui Romeo Ionescu și al celorlalți membri ai redacției, în a căror necontenită mișcare dinspre viață în redacție și invers, se transmite îndeajuns din specificul acestei munci, pentru ca să nu mai fie nevoie de un adaos special.

N-a rămas nedezbătută nici modalitatea cu care autorul rezolvă micile conflicte sentimentale, reducînd viața sufletească a personajelor angajate în aceste partituri sărace, la cîteva vagi declarații, care nu trezesc însă nici un ecou în sensibilitatea spectatorilor, pentru care datele, prezentate inițial, zadarnic așteaptă o confirmare în acte autentice de viață.

În ceea ce privește riscurile care primejduiesc un ritm atît de cursiv și trepidant, în aparență supranecesar pentru susținerea unui ritm îndrăcit de spectacol, s-a opiniat că el nu ajută în destulă măsură personajelor să se dezvăluie total, complexitățile lor sufletești firești fiind adesea în contradicție cu chipul fulgerător în care aceste personaje apar în scenă și-și debitează rolul.

Dacă unele personaje, ca Viișoru și Pietrosu, apreciate ca argumente vii în dizertația pe care Cerchez i-o face lui Tomovici, indirect, despre etica ziaristului comunist; dacă pe acestea, autorul îl pune pe Cerchez să le solicite anume, el jucînd rolul de declanșator al unor biografii bogate și în ultimă instanță extraordinare, pentru altele — a căror sarcină în scenă este independentă de Cerchez, ca, de pildă, Brînduș, Romeo Ionescu, Marcela etc. — autorul se lasă furat de spuma strălucitoare a replicilor respective, afișîndu-i numai exterior și pierzînd din vedere ceea ce acești oameni duc fără doar și poate în sensibilitățile și conștiințele lor.

Cu aceste considerații, discuția desfășurată în jurul piesei lui Al. Mirodan, fermentată de un cald atașament pentru autor și lucrul său, mărturisită în termenii cei mai

www.cimec.ro

stăpîniți cu putință — a avut marele dar de a nu se fi limitat cu strictețe la obiectul propus, încercînd generalizări apte să ajute în primul rînd activitatea creatoare de viitor a dramaturgului.

*

Penultima grupă s-a ocupat de Împărăția lui Machidon, *iar comunicarea asupra lucrărilor ei i-a revenit lui Teofil Bușecan :*

În grupa care a discutat *Împărăția lui Machidon* de Tiberiu Vornic și Ioana Postelnicu, s-a ajuns, prin discuții destul de interesante, la o unanimitate de păreri în ce privește piesa discutată. S-a ajuns la concluzia că piesa a adus, la timpul său, o contribuție destul de importantă la problematica și la prezentarea pe scenă a țăranilor care caută un drum nou în viață.

S-a subliniat limba frumoasă a piesei și s-a remarcat de asemenea realizarea deosebită pe care autorii au obținut-o în actul I, considerat de toți participanții la discuții ca cel mai bun act din piesă.

S-a mai remarcat, cu anumite obiecții, realizarea a două personaje — a lui Machidon Olteanu și a Mariei — ca personaje izbutite.

În acord complet cu autorii, s-au arătat o serie de deficiențe destul de serioase în construcția piesei, care au dus la o scădere a valorii ei. Este vorba, în primul rînd, de actul II, dar și de actul III, părăsirea conflictului inițial în actul II și pornirea unui nou conflict în actul II față de actul I, conflict care nu are legătură directă cu actul I, introducerea de personaje noi care nu apar în actul I și care nu sînt motivate în măsură suficientă ; părăsirea celor din actul II sau introducerea altora fără importanță și necesitate etc.

S-a remarcat, de asemenea, că o serie de întîmplări, o serie de momente importante din viața eroilor nu se desfășoară în fața spectatorilor și, în acest fel, tabloul final și actul III au un caracter idilic și puțin convingător.

S-a vorbit de schematismul unor eroi și, mai ales, de al celor pozitivi, și în legătură cu aceasta s-a ridicat problema temei învinsului, în sensul explicării psihologice a acțiunilor eroilor negativi. În piesă există asemenea eroi, care nu au însă o motivare psihologică destul de puternică a acțiunilor lor.

Nu există o unitate de gen în piesă, în sensul că actul III și finalul contrastează, prin caracterul lor idilic, cu actul I, care este realizat pe plan dramatic.

Autorii au participat la discuții și au subliniat că sînt conștienți de anumite deficiențe ale lucrării în ce privește construcția și sînt hotărîți să treacă la îmbunătățirea ei, luînd din nou piesa în studiu.

*

În sfîrșit, Szabo Lajos a tras concluziile la discuțiile asupra piesei în limba maghiară : Mă acuz *de Balla Károly :*

Punctele de vedere critice, din care a fost abordată lucrarea lui Balla, au fost foarte temeinice și variate. În unanimitate, seminarul a conchis că ne găsim în fața unei lucrări slabe, a unei lucrări ce prezintă extrem de serioase lipsuri. S-au contestat valabilitatea tematicii, veridicitatea ei. S-au adus serioase obiecții în legătură cu compoziția dramatică, dar mai ales s-a arătat că aproape nici unul din eroi nu trăiește, nu e convingător. Dialogul e primitiv, nedramatic. Actorii nu-și pot îmbrăca rolul, iar efectul la public e confuz, paradoxal. Există în piesă multe locuri comune și eroi inutili, care țin în loc acțiunea și fac ca spectatorul să piardă firul. Întregul act III e pe muchie de cuțit : pe de o parte e prea idilic, pe de altă parte e construit după schema arhicunoscută a „secretarului" care rezolvă totul. Dar cea mai gravă chestiune o constituie echivocul moralei: „cum, se

www.cimec.ro

poate întreba spectatorul, de asemenea oameni avem nevoie (foşti pungaşi, actualmente pocăiţi) ?".

*

Pe lîngă cele şase piese de mai sus, grupele au luat în discuţie — după o primă şi singură lectură în colectiv — alte şase piese inedite şi încă nereprezentate. E vorba de: Pe un pat de scînduri *de Ana Novac*, Doamna Chiajna *de I. Luca*, Ecaterina Teodoroiu *de N. Tăutu*, Mîine începem *de I. D. Sîrbu*, Omul sfinţeşte locul *de L. Sebastian şi S. Georgescu şi* O casă liniştită *de I. D. Şerban. Discuţiile asupra acestor piese au fost — prin forţa lucrurilor — limitate şi reduse la prima impresie.*

Dacă dezbaterile concrete ale pieselor în discuţie au fost roditoare, şedinţa grupelor reunite, plenul, n-a fost la înălţimea scontată. Aceasta, atît pentru că intervenţiile s-au fixat cu insistenţă pe probleme adiacente (ţinuta criticii dramatice, raportul regizor-actor etc.), cît şi pentru că nu s-a asigurat o bază comună de discuţie, un limbaj comun. Aici şi-ar fi avut loc generalizările teoretice, dezbaterea liniilor directoare ale dramaturgiei, contribuţii noi în metodologia şi estetica teatrală. Prea puţin, însă, din toate acestea şi-a găsit expresie în plen. Ceea ce nu înseamnă cîtuşi de puţin că seminarul de la Sinaia n-a fost o iniţiativă constructivă. Din contra, s-au tras o sumedenie de învăţăminte.

Enumerăm cîteva din cele mai importante. În primul rînd, s-a desprins varietatea de teme, de preocupări şi de procedee manifeste în lucrările autorilor noştri. S-au subliniat progresele hotărîte în problemele de construcţie şi ştiinţă dramaturgică. S-au adus contribuţii de ordin metodologic, din care a avut de cîştigat şi critica dramatică. Apoi, seminarul de la Sinaia a contribuit sensibil la cunoaşterea reciprocă şi la apropierea între oamenii de teatru care activează în diverse sectoare ale acestei arte. S-a configurat, cel puţin în liniile esenţiale, acel climat, acea ambianţă de înţelegere şi de simpatie, de solidaritate artistică, pe care a caracterizat-o ideea centrală a propăşirii permanente a dramaturgiei originale.

Mai mult decît un experiment, seminarul de la Sinaia a însemnat începutul unei serii de manifestări analoage, care, sperăm, nu vor întîrzia să se concretizeze în forme din ce în ce mai cuprinzătoare şi fertile.

www.cimec.ro

Tragedia revoluționară

Respectul absolut firesc față de marile, impunătoarele valori din cîmpul istoriei literare este uneori însoțit de o supremă timiditate, care ajunge la concluzia tristă, pesimistă a imposibilității de a le egala vreodată. Necesara, recomandabila modestie a scriitorului autentic din zilele noastre este meritorie atîta vreme cît complexele de inferioritate, constituite într-un cortegiu al obsesiilor, nu se încăpățînează să-l însoțească, neostenite, de-a lungul întregii sale existențe zămislitoare de frumos și adevăr artistic.

E enorm de greu, fără îndoială, amintindu-ți de Eschil, Shakespeare sau Racine, să privești cu o liniște indiferentă încercările rudimentare, pretențiile stupide, zgomotoase ale unor bravi impostori, care azvîrlă, de la înălțimea inconștienței lor insolente, mănușa genialilor predecesori, declarînd că s-au pornit să edifice, într-un moment de reculegere, tragedia modernă. Dar parcă e cel puțin nedrept față de înălțimea evului contemporan să-l învrednicești cu o privire sceptică atotcuprinzătoare, dispusă să-i atribuie numai dreptul inalienabil de a se prosterna cuvios în fața grandorii capodoperelor de altădată.

În această perspectivă, trezește sentimente contradictorii (admirație pentru înaltul simț de răspundere al dramaturgului, nedumerire în raport cu neîncrederea față de posibilitățile scrisului contemporan) o întrebare pusă de O'Neill prin 1930: „E cu putință să găsești o interpretare psihologică modernă sensului grec al destinului și să aplici această interpretare unei piese pe care spectatorii inteligenți de astăzi, ce nu mai sînt pradă unei credințe religioase, s-o poată accepta? Și ar putea ei oare să fie mișcați de o asemenea operă?"

N-au trecut decît vreo trei ani de zile după ce această întrebare cu rezonanță dramatică fusese formulată și un scriitor a îndrăznit să-i dea un răspuns concret, palpabil, într-o lucrare intitulată, provocator pentru spiritele conservatoare și sceptice, *Tragedia optimistă*.

Împletirea paradoxală, la prima vedere, a doi termeni opuși violent de-a lungul veacurilor de teoria și practica dramaturgiei n-a fost făcută de dragul senzaționalului; ea a apărut solicitată de niște sensuri *noi*, *contemporane*, care au determinat întinerirea unei specii literare bătrîne cît teatrul. Fascinanta legendă a lui Faust s-a lăsat parcă reeditată și în cazul tragediei, care și-a redobîndit vigoarea, altoită pe splendida ei tradiție.

În ce constă — ca să păstrăm terminologia lui O'Neill — această „interpretare psihologică modernă" dată „sensului grec al destinului"?

Unul dintre personajele lui Vsevolod Vișnevski rostește, la un moment dat, niște cuvinte menite parcă să deschidă discuția asupra accepției noi a tragediei, să pornească în căutarea definiției tragicului optimist: «Viața nu moare. Oamenii știu să rîdă și să

www.cimec.ro

mănînce pe mormintele celor dragi. Şi e minunat! Murind, ostaşii v-au cerut: „Mai multă voie bună!" „Mai sus, steagul revoluţiei!"» E menţionată aici o caracteristică umană, care cere dreptul recunoaşterii universale: inconsistenţa, în timp, a sentimentului morţii, caducitatea durerii de nesfîrşită intensitate, provocată de pierderea unor oameni apropiaţi. Această particularitate a naturii umane nu coincide deloc cu uşurinţa inconsecventă, cu superficialitatea, cu lipsa de sensibilitate şi incapacitatea de a ajunge la simţăminte puternice. Este, în fond, vorba despre marea forţă a vieţii, care se insinuează cu perseverenţă în trupul desperării răvăşitoare şi izbuteşte să spulbere amintirea morţii; este, în ultimă analiză, vorba despre echilibrul, sănătatea psihică a omului, care e făcut să-şi învingă crizele depresive. Tocmai din această pricină, conştienţi de resursele noastre interioare şi de modul lor de acţiune, ne trezim uneori intrigaţi, astăzi, în contactul cu soluţiile sumbre ireversibile pe care le propune tragedia antică sau cea clasică.

Pornind de aici, autorul *Tragediei optimiste* a încercat să rezolve această incompatibilitate dintre o formă consacrată a dramei şi mentalitatea omului modern. Şi a reuşit într-un mod admirabil, sintetizat de Tairov în „Teatrul sovietic şi actualitatea": „Opera aceasta *(Tragedia optimistă* — n.n.) ne-a dovedit că tragedia poate fi înţeleasă altfel decît pînă acum... Pînă acum, vedeam în tragedie deznodămîntul tragic, conflictul tragic, catastrofa tragică, o încheiere a acţiunii; dar datorită *Tragediei optimiste* am început să înţelegem catastrofa tragică nu ca o încheiere, ci ca o limită precisă, ca un punct culminant al acţiunii, care trebuie învins în numele vieţii". Catastrofa tragică ca limită precisă a acţiunii şi nu ca încheierea ei definitivă deschide o amplă perspectivă, susceptibilă să valorifice înclinaţiile optimiste ale omului, să-l scoată de sub imperiul concluziilor covîrşitoare, întunecate, paralizante.

Dintotdeauna, tragedia considera necesar sfîrşitul iremediabil al eroului ca o demonstraţie a victoriei inevitabile a soartei asupra omului. Eliberată de această concepţie fatalistă (şi e limpede că aici intervine, în cea mai mare măsură, „interpretarea psihologică modernă" cerută de O'Neill pentru „sensul grec al destinului"), tragedia îşi descoperă alte coordonate, care-i lărgesc considerabil dimensiunile şi semnificaţiile. Eroul piere şi în piesa lui Vişnevski, fără să fi fost însă în prealabil însemnat de soartă. Sfîrşitul său nu e, de fapt, decît un început: jertfa e adusă pe altarul viitorului. Faptul tragic constituie un pas, o treaptă în desfăşurarea acţiunii, pe drumul dobîndirii victoriei generale. Spectatorul, care simte alături de erou, se identifică cu el, suferă enorm la pieirea acestuia; rănile sale morale încep însă să se tămăduiască imediat, în măsura în care s-a identificat şi cu cauza eroului şi a constatat că ea a căpătat şi mai mulţi sorţi de izbîndă prin sacrificiul personajului preferat. În acest chip, ajungem la convingerea că moartea a deschis drum vieţii. Şi, tragedia devine astfel... optimistă, zguduind conştiinţele oamenilor, fără a-i cufunda în tenebrele desperării.

În însemnările sale, Vişnevski vorbea despre necesitatea creării unei „tragedii revoluţionare": or, tocmai ideea revoluţiei, asociată cu datele fundamentale ale tragediei, a izbutit să-i modifice structura tradiţională, întinerind-o, îmbogăţind-o cu perspectiva stenică a viitorului. De aici, optimismul tragediei moderne, născută înăuntrul realismului socialist, se justifică prin rădăcinile sale înfipte în solul unei vieţi cu desăvîrşire noi, generatoare de nenumărate gînduri şi forme neîntîlnite încă în istoria civilizaţiei.

Tematica revoluţiei socialiste n-a fost abordată prima dată în dramaturgia sovietică de Vsevolod Vişnevski. Maiakovski a fost şi în acest domeniu un iniţiator, scriind, contemporan cu marile evenimente, în 1918, *Misterul buf:* genialul poet foloseşte aici grandiosul şi grotescul, întreprinzînd cu eroii săi călătorii în rai şi iad, prin univers, în intenţia definirii proporţiilor cosmice, pe care le visează pentru revoluţie. Bill Beloţerkovski în *Uraganul*, Treniov în *Liubov Iarovaia*, Vsevolod Ivanov în *Trenul blindat*, Lavreniov în *Ruptura*, îmbrăţişînd aceeaşi temă generoasă, consideră că o slujesc cel mai bine în

www.cimec.ro

cadrul dramei eroice, restrîngînd sfera acțiunii, localizînd-o într-un oraș, într-un sat, pe un vas de război și sugerînd, prin intermediul particularului, trăsăturile caracteristice, peisajul de ansamblu al lumii revoluționare. Autorul *Tragediei optimiste* consideră că „viața ne oferă posibilitatea unor uriașe amplitudini artistice, istorice" și că de aceea trebuie realizată o „tragedie monumentală". În această lumină, el nu adoptă nici soluția maiakovskiană, nici pe aceea întrebuințată de înaintași și contemporani în drama eroică. Vișnevski își concentrează atenția, ca Lavreniov sau Treniov, de pildă, asupra unui grup de oameni dintr-un loc bine definit, care își deapănă înfrigurat existențele în fața ochilor noștri; introducînd însă în economia dramei niște comentatori — Primul și Al doilea plutonier — care fac legătura vie cu trecutul și cu perspectiva iminentă a viitorului, el amplifică considerabil dimensiunile operei, apropiind-o de proporțiile maiakovskiene. În acest chip, el păstrează imaginea concretă a unor oameni ca toți oamenii, foarte aproape ca univers psihic și comportare de spectatori, îngăduindu-le, însă, fără intervenția miraculosului, să obțină înălțimi gigantice, valori de sugestie universală.

Vs. Vișnevski

Ce se întîmplă în piesă? Undeva, în Flota Baltică, există pe un vas de luptă un așa-numit Detașament liber anarho-revoluționar, condus de elemente dubioase, profund deficitare pe plan moral. Partidul trimite aici o comunistă dîrză, Comisarul, care se apucă să transforme cu răbdare oamenii, să-i scoată de sub influențe nefaste, să înlăture pe dușmanii evidenți sau camuflați. Detașamentul liber anarho-revoluționar e transformat în Primul regiment naval, alcătuit din trei batalioane. Această schimbare nu e numai una de nume; ea reflectă munca neobosită, plină de abnegație a Comisarului, care a reușit să strîngă în slujba revoluției, într-un mănunchi solidar, oameni înnoiți, gata de luptă neînfricată cu adversarul. Regimentul pornește pe uscat, se angajează într-o bătălie crîncenă cu oștile contrarevoluționare și le înfrînge. Comisarul moare în această luptă, dar cauza revoluției trăiește victorioasă, făgăduind omenirii viitorul unei vieți demne.

Această fabulă destul de simplă își descoperă, pe parcurs, o serie de sensuri extrem de interesante, care dezleagă, în mod artistic, unele dintre problemele majore ale revoluției.

Vorbind la primul Congres unional al scriitorilor sovietici, în 1934, Vișnevski spunea, între altele: «Cultului „supraomului" care se dezvoltă în Germania, cultului „fiului ceresc" care se dezvoltă în Japonia, noi îi opunem figura autenticului conducător proletar, figura unui conducător omenesc, simplu și calm. Aceasta se poate face bine, aceasta trebuie să se facă. Masei din țările fasciste, care se supune orbește, noi îi opunem o masă care merge conștient înainte. Noi găsim o corelație: conducătorul și masa». Ideii acesteia însemnate — conducătorul și masa —, una dintre cele esențiale în revoluție, pare că i se subordonează, în mare măsură, *Tragedia optimistă*. În fond, întreaga acțiune a piesei tinde să stabilească corelația despre care vorbește Vișnevski, se străduiește să apropie, în focul încordării dramatice, pe Comisar de oamenii de pe vas. Și numai fuziunea lor ideologică, afectivă, desăvîrșită, îi aduce în situația de a apăra cu cea mai mare eficacitate baricadele revoluției. Această fuziune nu presupune însă niște termeni abstracți; ea stabilește un lanț

www.cimec.ro

de condiții, cu ajutorul cărora se poate ajunge la identificarea conștiințelor, la solidarizarea lor în luptă.

Conducătorul — în cazul concret, Comisarul — trebuie să fie „omenesc, simplu și calm". Dar nu numai atît. Mi se pare că cea mai potrivită caracterizare a Comisarului poate fi găsită într-o replică a celui de Al doilea plutonier, referitoare la comuniști în general: „Ascultați. Pînă la ultima suflare, pînă la ultima putință de a-și mai mișca brațul, fie chiar și stîngul, ostașul comunist va acționa. Și cînd nu mai poți acționa, îți rămîne gura. Convinge, îmbărbătează, fă pe ceilalți să lupte!... Nu poți vorbi — fă semne! Ești prins, ești bătut... nu te lăsa frînt. Nu te mai poți mișca, ești legat, culcat, cu gura astupată — scuipă călușul în obrazul călăului. Și dacă trebuie să mori, de ești lovit cu securea peste grumaz — dăruiește-ți ultimul gînd revoluției. Nu uita că și moartea poate fi muncă de partid."

Simplității, căldurii interioare, eroismului i se adaugă și o mare dragoste în raport cu masa. „Noi credem în oameni" — spune Comisarul, adăugînd: „Lucrezi cu oamenii pe care îi ai, nu cu aceia pe care i-ai vrea. Dar, în general, aici, la noi, în regiment, oamenii sînt buni..." Acestei poziții a comunistului i se opune scepticismul anarhiștilor, concretizat de Marinarul răgușit („Toată existența noastră e schilodită. Ne-au otrăvit cazarma și închisoarea, am fost torturați și alcoolizați pe vase, iar dumneata — se adresează Comisarului; *n. n.* — vrei să ne faci acum să înghițim hapuri de conștiință") și de Căpetenie („Toți sîntem niște dobitoace mincinoase. Toți sîntem otrăviți. Toți trebuie să fim smulși cu rădăcină cu tot... Nu există dumnezeu, nu există oameni... Nu există nimic.") Încrederii pe care o acordă Comisarul masei i se răspunde, nu de la început, ci după consumarea unui proces complex, cu dragoste, cu devotament. Acest circuit al încrederii reciproce, al afecțiunii sincere manifestate de ambele părți, constituie o condiție fundamentală a fuziunii despre care vorbeam mai sus, a unității absolut indispensabile dintre conducător și masă în revoluție. Ideile abstracte ale sacrificiului, ale morții pentru o cauză înaltă, ale solidarității în luptă capătă un teren concret, solid, în relațiile *omenești* dintre oameni, în obținerea complicității dintre rațiune și sentimentele simple, adevărate, care înnobilează existența noastră. În acest sens am impresia că înțelege Vișnevski corelația dintre conducător și masă, în acest sens este ea demonstrată, cu instrumentele artei, în *Tragedia optimistă*, unind indisolubil, în crîncena bătălie, pe Comisar de marinarii din Primul regiment naval.

Și poate că, pe această linie, se poate bănui o intenție a autorului, care și-a ales o femeie în rolul Comisarului. E limpede că, pe de o parte, această alegere tinde să sugereze universalitatea revoluției, care cuprinde în miezul ei nu numai pe ostașii de sex masculin, consacrați faptelor de arme de o istorie de mii de ani. Pe de altă parte, însă, femeia, înzestrată aici cu o serie de date caracterologice cuvenite pînă acum mai cu seamă bărbatului — vitejie, duritate uneori, dîrzenie —, păstrează mari resurse afective, hărăzite ei de-a lungul veacurilor de maternitate, resurse care o indică nemijlocit pentru vehicularea bogăției și profunzimii sentimentelor necesare în apropierea de masă. E o simplă impresie, dar, parcă, bravura fără de seamăn capătă mai mult relief pe fondul firav, gingaș, al femeii, tot așa cum, pe temeiul unor prejudecăți vetuste, dragostea caldă, învăluitoare, apare implantată mai firesc în lumea afectivă a tovarășelor noastre de viață. Alegerea făcută de Vișnevski, în cazul Comisarului, nu poate fi, în nici un caz, redusă la limitele unui artificiu dramatic; ea dovedește, mai degrabă, o ascuțită sensibilitate și o admirabilă cunoaștere a sufletului omenesc.

Vorbind însă despre tăria de caracter a Comisarului, despre claritatea cristalină a idealului ei și a căilor care duc spre realizarea lui, despre ferma ei credință în viață și în

www.cimec.ro

izbînda acesteia, despre nemărginita-i ardoare revoluționară, e firesc să ne întrebăm de unde provin și cine nutrește aceste înclinații admirabile. Întrebarea devine cu atît mai legitimă cu cît, la sosirea pe vas, ea e aproape cu desăvîrșire singură în fața unei mulțimi ostile, care nu pregetă să devină autoarea celor mai mari ticăloșii, să ucidă fără nici o reticență. Răspunsul, care cuprinde o explicație supremă a miracolului care pare să anime existența Comisarului, începe să apară formulat într-o convorbire dintre femeia-erou și un viteaz marinar finlandez:

„Vainonen: Ce? Tu ești singură, comisare?
Comisarul: Dar partidul?"

Completarea acestei idei pline de o considerabilă semnificație o face tot Vainonen, răspunzînd nedumeririi manifestate de un ostaș de pe vas:

„Marinarul ciupit de vărsat: Dar cîți sîntem: unul, doi și-atîta tot.
Vainonen: Cîți? O jumătate de lume înainte, întreaga lume în spate și tovarășul Lenin la mijloc. Nu-ți ajunge?"

Cei doi plutonieri continuă această temă, ajung s-o desăvîrșească, printr-o apoteoză a partidului, a făuritorului revoluției și a celor mai buni oameni ai ei:

„Primul plutonier: Întreb pe fiecare dintre voi: vă amintiți cîți comuniști erau pe atunci în rîndurile Armatei Roșii și ale Flotei?... Hai încercați să vă amintiți, voi care ați trăit acele timpuri!... Două sute optzeci de mii. Jumătate din partid. Din doi comuniști, unul era pe front, în foc. Cel care rămînea se afla și el sub un alt foc, în orașe, în stepă și în păduri, pentru că în lupta de clasă nu există spatele frontului. Pe lista comuniștilor răniți se afla și Vladimir Lenin, iar printre cei uciși — Volodarski, Uritki, cei douăzeci și șase de comisari, comitete întregi guberniale și întregi organizații trecute prin sabie. Dar a avut măcar o clipă de ezitare partidul?
Al doilea plutonier: E cu putință oare să ții în loc sau să te pui de-a curmezișul unui astfel de partid? Un partid înarmat, curajos, mlădios, care a ridicat întreaga clasă. Un partid care a creat o țară — o tabără gigantică a celor mai bune elemente ale omenirii? Partidul care a creat unitatea de voință proletară în lupta sîngeroasă și nesîngeroasă, violentă și pașnică — împotriva tuturor forțelor lumii vechi... Cel care va încerca să se ridice împotriva unui astfel de partid, împotriva țării noastre, va fi frînt și strivit!"

În asociație cu această forță și vitalitate covîrșitoare de care dau dovadă partidul și oamenii care îl reprezintă, existența Comisarului și sfîrșitul ei își găsesc deplina justificare. În finalul piesei, Comisarul se stinge, dovedind, la lumina rampei, că „și moartea poate fi muncă de partid". Adusă în scenă în agonie, ea mai apucă să spună cîteva cuvinte. Și nu se gîndește în ultimele clipe la un părinte drag, la un om iubit, la satul în care a văzut pentru prima dată lumina zilei. E mulțumită că și-a îndeplinit datoria, că a apărat cu demnitate adevărul revoluției. Pronunțînd cu mare greutate fiecare vorbă, ea șoptește: „Comunicați Consiliului Militar Revoluționar că Primul... regiment naval a fost format... și a nimicit pe dușman". Cu o ultimă suflare, ea adaugă, înainte de tragerea cortinei finale:

www.cimec.ro

„Păstrați onoarea marinei militare"... Acest îndemn curajos, plin de viață și încredere în victorie, acoperă suflul morții care plutește insistent deasupra eroinei. În același timp, arătîndu-ne că unii comuniști mor dar că viața cauzei lor e nemuritoare, finalul acesta pare să consfințească un sens fundamental al tragediei optimiste, s-o descopere în toată înălțimea-i impresionantă.

Grandoarea temei, caracterul monumental, coordonatele noi ale tragediei revoluționare impuneau un mod de expresie corespunzător, susceptibil să transmită sugestiv, artistic, convingător, universul sensibilității și gîndirii febrile a autorului. Era cu neputință ca *Tragedia optimistă* să se mulțumească să facă apel la arsenalul diverselor forme dramatice uzuale, istovite de o îndelungată și egală întrebuințare. În aceleași însemnări pomenite și altădată, scriitorul își explicitează, pe această linie, intențiile: „Ca să lupți pentru nou în teatru, trebuie să cauți... Și eu fac aceasta". Vișnevski nu e un răzvrătit profesionist în artă, inovațiile sale nu constituie rodul unor străduințe, care se vor încununate de voluptatea gratuită. Remodelînd edificiul de idei al tragediei, dramaturgul se vede constrîns să caute, să găsească liniile cele mai potrivite să înmănuncheze armonic noutatea reflecțiilor și sentimentelor sale. Tocmai de aceea, discuția asupra formei în care e turnată *Tragedia optimistă* nu poate începe decît de la înțelegerea acestei necesități, căreia i se supune în mod creator autorul.

Foarte disputată a fost existența celor doi plutonieri, care, nefiind implîntați direct în miezul acțiunii, își îngăduie totuși o participare activă, comentînd cele ce se întîmplă pe scenă, făcînd asociație cu trecutul și viitorul, descoperind astfel o serie de sensuri filozofice ale piesei Cei care consideră că aceste două personaje au o valoare formală dovedesc că nu s-au obosit din cale afară de mult să pătrundă în țesătura intimă a *Tragediei optimiste* și că sînt dispuși să accepte numai ceea ce obișnuința îndelungată le-a impus. În fond, acești eroi — care amintesc, într-o oarecare măsură, corul tragediei antice — au o legătură foarte strînsă, dacă nu cu aparența fabulei, în orice caz cu sensurile ei profunde. Ei nu fac oficiul de povestitori ai acțiunii, cum se întîmplă, de pildă, cu Cîntăreții din *Cercul de cretă caucazian* al lui Brecht, din „teatrul epic"; ei sînt un fel de conștiințe vii ale piesei, care îi prelungesc perspectiva, îi amplifică substanța, ajungînd la o serie de generalizări filozofice, izvorîte nesilit din desfășurarea acțiunii.

Un schimb de replici dintre aceste personaje descoperă o parte însemnată din justificarea existenței lor:

„Primul plutonier (privind pe spectatorii din sală): Cine-s oamenii aceștia?
Al doilea plutonier: Publicul. Urmașii noștri. Viitorul nostru, după care, ți-aduci aminte, tînjeam cîndva, pe vase...
Primul plutonier: Ce interesant este să vezi viitorul înfăptuit."

Sînt cuprinse aici două idei esențiale: pe de o parte, „tînjirea după viitor", *optimismul* legitim al clasei muncitoare, credința în victorie și lupta implicită pentru obținerea ei, iar pe de altă parte „viitorul înfăptuit", realizarea visului romantic revoluționar, a visului perfect verosimil al comunismului, vis îndreptățit, fiindcă se îndreaptă în direcția mersului firesc al lucrurilor (cum spune, într-un loc, Pisarev).

Confruntarea aceasta cu viitorul, asociația cu trecutul și organica lor legătură cu prezentul constituie, de fapt, un sistem al anacronismelor, destul de folosit în practica dramei contemporane. Îl folosește de predilecție Bertolt Brecht în *Mama Courage*, în *Cercul de cretă caucazian* (unde două colhozuri gruzine de azi se întîlnesc cu o stră-

www.cimec.ro

veche legendă chinezească, care sună familiar pentru urechile contemporanilor) ; îl folosește Maiakovski în *Baia* (unde descinde între semenii noștri o delegată a viitorului), în *Ploșnița* (unde un personaj e transferat peste o jumătate de veac). Îl folosește și Vișnevski într-o manieră foarte personală, confruntînd trecutul (eroica luptă pentru marea dreptate) cu prezentul (înfăptuirea supremelor năzuințe) și reliefînd astfel pregnant, în procesul de desfășurare, ideea revoluției victorioase.

Privind astfel lucrurile, prezența celor doi plutonieri nu rămîne parazitară, gratuit convențională ; ea nu constituie nici un balast discursiv, în măsura în care replica acestor personaje, aproape scandată, este căptușită de o autentică poezie, generatoare de mare, vibrantă emoție.

E interesant de remarcat că, introducînd acești eroi destul de neobișnuiți, și prin ei cîteva situații mai rar întîlnite în economia unei piese, autorul nu renunță, în același timp, la o serie de date fundamentale ale tehnicii dramatice, menite să susțină eșafodajul *Tragediei optimiste*. Există mai multe scene de înaltă tensiune, dintre care relevante par : aceea a sosirii Comisarului pe vas, sumara dar cruda judecată anarhistă a bătrînei cu punga de bani sau lichidarea cinică a celor doi ofițeri veniți din prizonierat. Aceste fragmente spectaculoase nu sînt confecționate cu meșteșug pentru captarea bunăvoinței unui public mai puțin exigent ; ele ating însemnate valori dramatice, slujindu-se de o pastă groasă, foarte proprie zugrăvirii lumii „spirituale", instinctuale, a unora dintre anarhiști. Nu se poate trece cu vederea mai cu seamă momentul apariției Comisarului, sortit să declanșeze resoartele puternice ale dramei. Falsul puritanism, iezuitismul au încercat să refuze această scenă importantă, simțindu-se stînjenite de dorința erotică brutal manifestată de marinari. Dar, intrarea „namilei de bărbat pe jumătate gol, tatuat" și a cearșafului purtat simbolic, ca și glonțul slobozit de Comisar în burta Marinarului pe jumătate gol sînt zguduitoare, profund dramatice, sunînd ca un grav preludiu al tragediei. Această scenă, ca și aceea de mai tîrziu a uciderii Căpeteniei anarhiste au o importanță considerabilă în gradarea conflictului : ele sînt un fel de momente-cheie care rup, sfîșie, asemenea unui cataclism, atmosfera creată, schimbînd albia acțiunii, definindu-i alte coordonate, cu ajutorul cărora începe să se profileze deznodămîntul piesei.

Structura complexă a lucrării, cu alternanța pasajelor de atîtea ori lirice ale plutonierilor și a secvențelor de dramatism concentrat citate puțin înainte, determină și o mare varietate a limbajului folosit de personaje : metafora încărcată de valori sensibile a comentatorilor se întîlnește cu violența primitivă, crudă, a cuvîntului rostit de Marinarul răgușit sau Căpetenie ; replica mai intelectualizată, mai contorsionată a lui Alexei („Eu reprezint partidul propriei mele judecăți critice") se întîlnește cu aceea de o simplitate, de o candoare impresionantă a lui Vainonen („Bine — e cînd le va fi bine tuturor. Socialism", sau „Cine o muri, o muri, dracu' să-l ia... Dar va muri prima dată ca un om").

Lectura foarte atentă, aplicată, a textului *Tragediei optimiste* îngăduie — datorită deosebitei minuțiozități a autorului în compoziția dramatică, în evoluția măiastră a conflictului, în diferențierea caracterologică a personajelor, în maniera lor de exprimare, în cîntărirea extrem de migăloasă a fiecărui cuvînt și a greutății lui specifice în ansamblu — descifrarea, fără echivoc, a semnificațiilor cuprinse în piesă. Cu toate acestea, autorul și-a mai luat măsura de precauție a alcătuirii unui foarte amplu, veritabil caiet de regie, care însoțește, în lungi paranteze, lucrarea dramatică propriu-zisă. Vișnevski merge, pe această linie, pînă la limita deslușirii subtextului. Așa, de pildă, Comisarul spune, într-un loc : „Stați liniștiți, tovarăși. Poate că această convorbire e necesară", pentru ca în paran-

www.cimec.ro

teza indicației de regie să găsim adăugat: «rostește această frază, dîndu-i înțelesul de: „așa o să cîștigăm timp".» Explicațiile autorului sînt foarte plastice, fiind înzestrate cu o mare putere de sugestie, ca în acest caz: «Din grupul oamenilor care s-au oprit și ascultă, cineva strigă întunecat: „Deci nu mai au încredere în noi?" Și oamenii încep parcă să-i și vadă pe vinovați, iar trupurile se îndoaie să primească lovitura». Uneori este solicitată, tot în intenția sugerării atmosferei, asociația olfactivă: „Din nou spații nocturne, pline de miros de sare, de iod, de pește și pelin".

Ceea ce apare însă cel mai frecvent este asociația muzicală, care tinde să împlinească cuvîntul, să contureze aproape fizic cadrul diverselor secțiuni ale acțiunii. Tot în însemnările sale, dramaturgul, vorbind despre noua tragedie, arăta că ea trebuie să realizeze „o imagine uriașă, clasică, emoțională, *muzicală*" (sublinierea noastră: *H. D.*) Consecvent cu sine, Vișnevski are indicații ca acestea: „Muzica redă vuietul luptei care se îndepărtează și apropierea zorilor pe malul mării. Sunetele se succed armonios și pur, pătrunzînd în sînge"; sau „În liniștea aceasta vibrează nemărginita tristețe omenească. Ea nu poate fi exprimată decît prin muzică"; sau „Gornistul începe să sune. Sunetele vibrează, ca o poruncă. Sînt o reprezentare a datoriei, promptitudinii și ordinei"; sau, în sfîrșit, în finalul piesei „Ca apele marilor rîuri, inundate de lumină, ca mărețele și copleșitoarele forțe ale naturii, cumplite în dezlănțuirea lor, desprinzîndu-se din melodie, curg sunete încă crude, brutale și puternice — vuietele cataclismelor și șuvoaielor vieții".

Fior revoluționar. Adevăr zguduitor. Poezie în acțiune. Filon emoțional vibrant. Proporții monumentale. Modalitate originală de tratare. O nouă tragedie... Iată, poate, unele elemente esențiale, care, în mod convențional, ar apărea separate din închegata formulă de compoziție a poemului dramatic ce și-a ales ca titlu: *Tragedia optimistă*.

www.cimec.ro

Tradiţii şi perspective

Teatrul Naţional din Iaşi şi-a serbat de curînd venerabila vîrstă de 14 decenii. Atîtea s-au împlinit, în decembrie trecut, de la primele lui începuturi, în timp ce de la întemeierea *instituţiei* teatrale naţionale, avînd caracter de continuitate, se numără douăzeci de ani peste sută.

Este, deci, prilejul nimerit de a cerceta contribuţia adusă de scena Iaşului mişcării teatrale şi dezvoltării culturii din ţara noastră. Realizarea acestei intenţii presupune, fără îndoială, şi reliefarea ideilor călăuzitoare ale activităţii desfăşurate aici, precum şi a specificului artistic afirmat şi îmbogăţit în decursul vremii.

Primul spectacol în limba romînă are loc la Iaşi, la 27 decembrie 1816, din iniţiativa lui Gheorghe Asachi, cu pastorala *Mirtil şi Hloe* de Florian şi Gesner, prelucrare de Asachi. După *Mirtil şi Hloe* se reprezintă încă o piesă : *Alzira* — tragedie în cinci acte de Voltaire — „dar intrigile celor ce vedeau cu ochi răi începutul unei mişcări culturale prin teatru, paralizează această pornire", scrie istoricul teatral Emanoil Manoliu. „Pornirea" lui Asachi nu se opreşte însă aici, ceea ce dovedeşte că ea nu avea un caracter întîmplător. Marele animator al culturii moderne din Moldova a stăruit pe acest drum, vrednică de reţinut fiind preocuparea lui pentru crearea unui repertoriu naţional, paralel cu promovarea spectacolelor în limba patriei.

Începutul din 1816 poate fi considerat, prin urmare, actul de naştere al Teatrului Naţional din Iaşi. Menţionăm că în Muntenia, Eliade Rădulescu reuşeşte să facă acelaşi lucru abia în 1819, după ce, cu un an mai înainte, domniţa Ralu Caragea înfiinţase la Bucureşti teatrul grecesc de la Cişmeaua Roşie.

Deşi pe baza documentelor cunoscute nu se poate stabili o legătură directă între activitatea eteriştilor, al căror centru se afla la Odessa, şi acţiunea de pionierat cultural desfăşurată de Asachi, este totuşi în afară de îndoială faptul că războaiele ruso-turce au contribuit în mare măsură la propagarea ideilor de emancipare naţională, susţinute şi de eterişti, şi au avut o înrîurire binefăcătoare asupra dezvoltării culturii din ţările dunărene.

După slăbirea influenţei turceşti, adică după pacea de la Adrianopole (1829), se face simţit şi în principatele romîne un curent înnoitor. Însăşi înfiinţarea teatrului francez şi realizările culturale ale lui Asachi, din epoca imediat următoare, se datoresc unor situaţii politice şi economice noi, determinate de acelaşi important act internaţional prin care Muntenia şi Moldova, deşi sub suzeranitatea imperiului otoman, sînt puse sub protecţia Rusiei.

În aceste împrejurări, la 15 noiembrie 1836, se inaugurează „Conservatorul filarmonic-dramatic", condus de un comitet de trei : Ştefan Catargiu, V. Alecsandri şi Gh.

www.cimec.ro

Asachi. Elevii acestui conservator joacă la 23 februarie 1837 piesa *La persouse* și *Văduva vicleană* (prelucrări după Kotzebue).

Începînd din 1837, în toate contractele încheiate între guvern și „antreprenorii" (concesionarii) teatrului din Iași se cuprinde clauza ca o zi pe săptămînă (mai tîrziu două) să fie destinată „teatrului moldovenesc". Reprezentația dată la 23 februarie 1837 „drept cercare" de elevii conservatorului se repetă după trei zile. La 8 aprilie același an, se înfățișează *Petru Rareș-Vodă* și *Contrabandul* sau *Întunecimea de lună*. Prin urmare acum se poate vorbi de *prima stagiune* a teatrului național. Conservatorul încheie și contracte cu elevii pentru reprezentațiile moldovenești [1]. În iunie 1837 începe să se publice și *Repertoriul teatrului romînesc în Moldova*.

În 1840, guvernul a hotărît unirea administrației trupei moldovenești cu aceea a trupei franceze, sub o unică direcție, prezidată de N. Șuțu, și avînd ca membri (concesionari) pe Costache Negruzzi, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri.

Acum începe seria spectacolelor cu piesele originale ale lui Alecsandri — mai apoi și ale lui Millo. La 18 noiembrie 1840 se joacă *Farmazonul din Hîrlău*, apoi urmează *Iașii în carnaval*, *Iorgu de la Sadagura*, *Piatra din casă*, *Baba Hîrca* de Matei Millo, *Chirițele* lui Alecsandri ș.a.m.d.

În 1846, N. Șuțu ia din nou conducerea teatrului, asociindu-și-l pe Matei Millo, recent întors în țară după studiile pe care le făcuse la Paris. În același an (la 27 decembrie, deci exact după 30 de ani de la primul spectacol organizat de Asachi) se inaugurează clădirea „Teatrului Mare" de la Copou.

Din sumarele date, prezentate aici, rezultă că întemeierea teatrului romînesc din Moldova se datorește unor anumite curente de idei, determinate, la rîndul lor, de împrejurări sociale și politice cunoscute: războaiele ruso-turce și Eteria, noua așezare a țărilor

---

[1] Burada, *Istoria teatrului în Moldova*.

Scenă din „Horia" de M. Davidoglu

www.cimec.ro

romîne după pacea de la Adrianopole, programul cultural al „Daciei literare". Născut ca urmare a unor frămîntări istorice, teatrul ieşan a păstrat, de-a lungul activităţii sale îndelungate, amprenta unei instituţii înaintate, menită să promoveze înnoirile. Fără îndoială, afirmarea în timp a acestei tendinţe a pretins nenumărate sacrificii. Niciodată, însă, tradiţia militantă a teatrului ieşan nu s-a risipit. Bunăoară, dacă în anii premergători revoluţiei de la 1848 s-au găsit actori care să lupte împotriva regimului absolutist, prezentînd cuplete şi scenete cu un conţinut adecvat scopului în diferite localităţi mai mici (fapt pentru care au şi fost surghiuniţi la mănăstirea Soveja — e vorba de Luchian, Teodorini şi Teodoru), trebuie să recunoaştem că ei au avut urmaşi tot atît de hotărîţi; Millo şi-a părăsit rangul boieresc şi a urcat pe scenă. Considerînd teatrul o tribună de luptă, marele actor trece de la criticarea moravurilor feudale la demascarea „monstruoasei coaliţii" (în *Apele de la Văcăreşti, Haine vechi, zdrenţe politice* ş. a.)

Generaţii după generaţii de actori l-au urmat pe Matei Millo, servind teatrul cu acelaşi devotament, cu aceeaşi abnegaţie, pînă astăzi.

După perioada începuturilor şi după constituirea ca instituţie de sine stătătoare, militînd (mai ales prin repertoriul lui Alecsandri) pentru programul cultural al „Daciei literare", după revoluţia de la 1848 şi după actul de unificare politică din 1859, un alt moment de seamă în viaţa Teatrului Naţional din Iaşi este acela al îndrumării lui de către Eminescu.

Millo îşi continua activitatea la Bucureşti. Trădarea idealurilor paşoptiste de către burghezie, formarea şi consolidarea regimului „monstruoasei coaliţii" duc, în domeniul artei, la manifestări de cosmopolitism şi derută ideologică. Repertoriul teatrului din Iaşi este invadat de lucrările în serie ale autorilor din Apus. Împotriva acestui repertoriu şi, în genere, împotriva abaterii teatrului de la îndeplinirea misiunii sale educative, Eminescu ia atitudine vehementă.

Între 1876—1877, poetul devine redactorul părţii neoficiale a foii „Curierul de Iaşi".

Scenă din „Veste bună" de M. Ştefănescu

www.cimec.ro

Aici el desfăşoară, între altele, şi o stăruitoare activitate de critic dramatic. Cu prilejul fiecărui spectacol, face consideraţii asupra repertoriului, militează pentru interpretarea adecvată caracterelor şi arată rosturile teatrului. Piesele de senzaţie, „lipsite de caractere dramatice", farsele obscene, romanele dramatizate, dramele de bulevard care „tratează în genere încălcarea codului penal şi boalele trupeşti" sînt, deopotrivă, ţinta atacurilor lui Eminescu. În locul acestora el recomandă „un mic repertoriu ales, care să formeze miezul vieţii adevărat artistice şi începutul unui teatru naţional, vrednic de-un asemenea nume". Aceste piese trebuie „să intereseze prin caracterele lor, nu prin romanticitatea întîmplărilor". În acest sens sînt indicaţi autori ca Molière, Goldoni, Shakespeare, V. Hugo, Gogol, „în bunele traduceri vechi, editate de societatea filarmonică din Bucureşti". Reprezentînd asemenea piese, ca şi repertoriul mai vechi (original şi traduceri) jucat de Millo, teatrul îşi va putea îndeplini rolul său educativ.

Dar critica lui Eminescu nu se limitează la repertoriu. Dovedind o deplină cunoaştere a mijloacelor teatrale de expresie, el îi îndrumează şi pe actori, cerîndu-le să caracterizeze rolurile, să vorbească natural, să se identifice cu personajul, evitînd exagerările retorice sau naturaliste. În acest sens poetul îl dă mereu de exemplu pe Millo, singurul care avea — spune el — „l'art de causer".

În adevăr, Millo a fost şi un reformator în spirit realist al interpretării teatrale. De altfel şi repertoriul său, avînd un pronunţat caracter satiric şi profund naţional, implica mijloace adecvate de expresie : vorbire firească, gesturi măsurate etc.

Este cert că activitatea desfăşurată de Eminescu în calitate de critic teatral a influenţat pozitiv munca actorilor.

Poziţia adoptată de Eminescu faţă de spectacolele teatrului din Iaşi a avut darul să înfrîneze în bună măsură tendinţele cosmopolite şi să menţină trează conştiinţa artistică şi cetăţenească a actorilor.

Sub ochii şi îndrumarea lui Eminescu se perfecţionează sau debutează actori de mare talent şi prestigiu, continuatori ai şcolii lui Millo, ca : Mihai Galino, Frosa Sarandi (despre care poetul afirmă că s-a format în „şcoala adevărului" — şcoala interpretării realiste a lui Millo, astfel că „îşi stăpîneşte cu deplină siguranţă glasul, fizionomia, mişcările" şi, mai ales, „vorbeşte natural şi dezgheţat"), apoi C. Bălănescu, Elena Lascu, Ana Dănescu — aceasta apreciată în mod deosebit pentru „tonul cu totul firesc, niciodată afectat" —, Ralu Stavrescu, C. Ionescu, M. Arceleanu, Gr. Manolescu — tînărul care avea să devină excepţionalul artist de mai tîrziu, activînd la Bucureşti, dar — unele stagiuni — jucînd şi la Iaşi, împreună cu Aristizza Romanescu.

*

O perioadă de înflorire adevărată începe, însă, în viaţa Teatrului Naţional din Iaşi, odată cu venirea la direcţie a lui Mihail Sadoveanu (1910). Scriitorul a căutat să refacă mai întîi prestigiul instituţiei şi al actorilor prin alcătuirea unui repertoriu de înaltă ţinută artistică şi de o mare eficienţă educativă.

Dezvoltîndu-se în atmosfera „Vieţii romîneşti", scriitorul a adus şi în orientarea teatrului concepţiile artistice promovate de cea mai însemnată revistă de cultură a ţării. Fără îndoială, nu poate fi vorba aici de ideologia poporanistă. Revista ieşană a depăşit cu mult limitele ideologice ale curentului politic cu acelaşi nume. De altfel, într-un interviu acordat în 1926,[2] Mihail Sadoveanu afirma : „Nici nu s-a făcut niciodată poporanism literar". Era vorba, însă, de un program cultural larg, exprimat încă de la apariţia revistei, în 1906 : „Mulţi nu-şi dau seama că noţiunea de cultură naţională nu e în contrazicere cu cea de cultură universală omenească..." Cultura naţională nu se poate ivi decît atunci cînd masele participă „şi la formarea şi la aprecierea valorilor culturale".

[2] „Adevărul literar şi artistic" nr. 268/1926

www.cimec.ro

Prin teatru, Sadoveanu înțelege să răspîndească valorile culturii universale și naționale, făcîndu-le cît mai larg cunoscute și respectate. De unde pînă atunci se urmărea succesul facil, reprezentîndu-se piese ca: *La băi*, *O căsnicie*, *Balamuc*, *Enigma*, în stagiunea 1910—1911 se joacă, între altele: *Ovidiu* de Alecsandri, *Dama cu camelii* de Al. Dumas (cu Aglae Pruteanu), *Hoții* de Schiller, *Revizorul* de Gogol, *Anna Karenina* de Tolstoi (tot cu Aglae Pruteanu). La sfîrșitul stagiunii, un istoric al teatrului din Iași — fostul artist-societar Em. Manoliu — conclude: „întîiași dată s-a putut observa în stagiunea aceasta că s-a făcut un pas real spre cultivarea gustului publicului" — ceea ce indică limpede rezultatele aplicării unui program artistic bine chibzuit. În stagiunile următoare au urmat: *Despot-Vodă* și *Fîntîna Blanduziei* de Alecsandri, *Vicleniile lui Scapin* de Molière, *Cadavrul viu* de Tolstoi, *Înșir-te mărgărite* de V. Eftimiu, apoi piesele lui Caragiale (jucate, toate, la începutul stagiunii 1912 în semn de omagiere a memoriei dramaturgului de curînd dispărut), *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski, *Hamlet*, *Faust*, *Shylock*, *Oedip-rege* de Sofocle, *Apus de soare*, *Sînziana și Pepelea* de Alecsandri, *Învierea* de Tolstoi.

Se remarcă prezența în repertoriu a marilor clasici ruși, neîntrecuți creatori de tipuri umane, apreciați în mod deosebit și în cercul „Vieții românești" pentru desăvîrșita intuiție realistă și pentru umanismul lor democratic. Alături de aceștia se situează autorii români ale căror opere evocă tradițiile istorice și subliniază specificul caracterului și al vieții poporului nostru. Alecsandri, Delavrancea, Eftimiu (în *Înșir-te mărgărite*), iar dintre autorii mai vechi Matei Millo întregesc cunoașterea peisajului istoric, sufletesc și a perspectivelor colectivității noastre naționale.

Prin urmărirea consecventă a unei asemenea directive artistice, vreme de opt ani [3], instituția teatrală din Iași a repurtat neegalate succese, întărindu-și și lărgindu-și bazele tradiționale și democratice și formînd o nouă pleiadă de actori cu preocupări de întrupare realistă a personajelor. Concepția lui Millo, susținută și teoretizată de Eminescu, își găsește în timpul direcției lui Mihail Sadoveanu o largă valorificare, datorită repertoriului variat în care predomină rolurile de caracter.

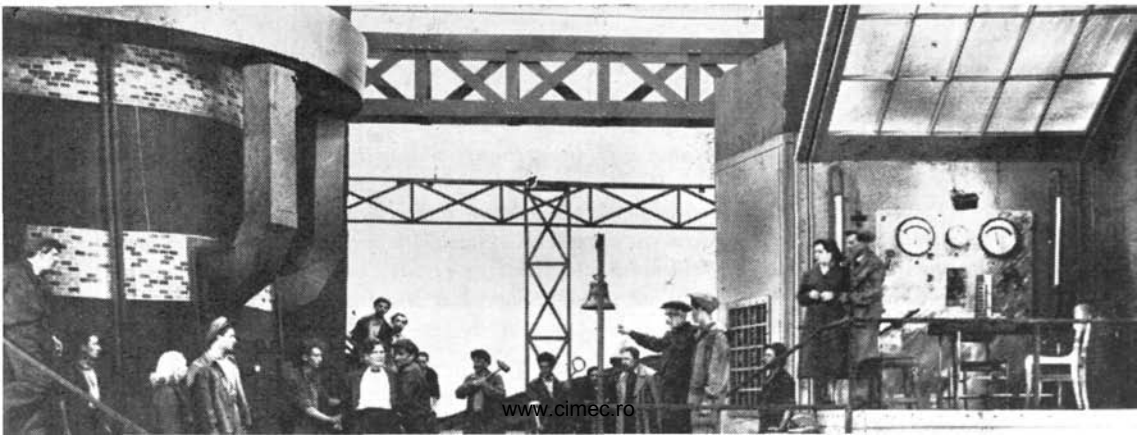
După activitatea de mare răsunet desfășurată pe scena din Iași, în timpul primului război mondial, cînd trupele reunite ale teatrelor naționale din țară au prezentat spectacole de neuitat, contribuind la menținerea moralului maselor largi de soldați și al răniților, Teatrul Național ieșan intră într-o nouă etapă de dezvoltare.

Lăsăm la o parte feluritele aspecte ale marasmului ideologic mai ales din anii următori războiului — în expunerea de față ne interesează în primul rînd faptele pozitive,

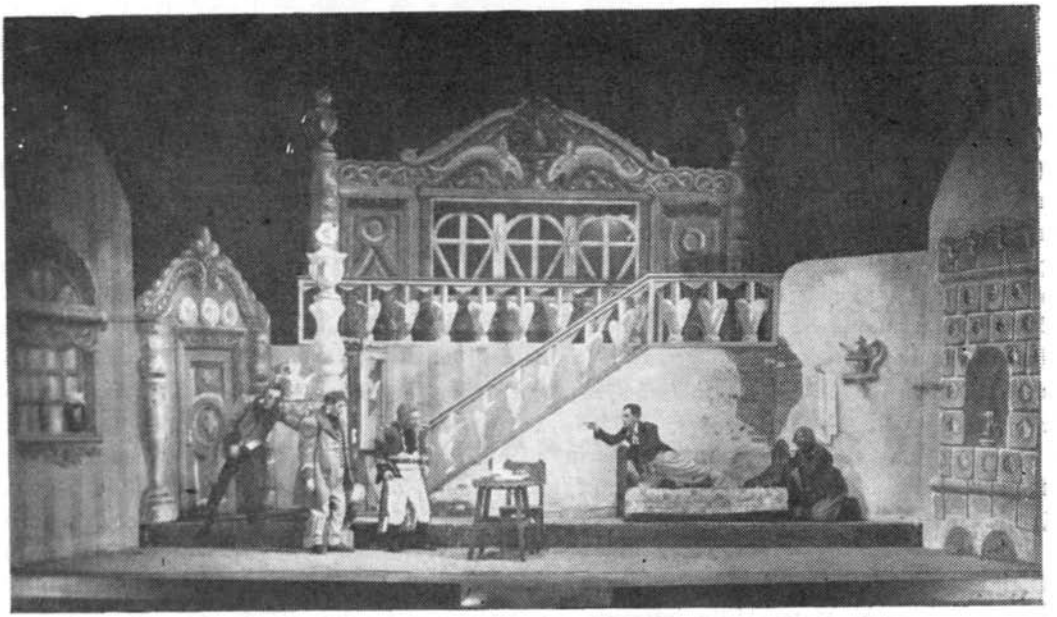
---

M. Sadoveanu a fost director al Teatrului pînă în 1918. Amănunte asupra acestei perioade v. „Mihail Sadoveanu la Teatrul din Iași", în „Omagiu lui Mihail Sadoveanu", E. S. P. L. A., 1956, p. 94.

Scenă din „Cetatea de foc" de M. Davidoglu



www.cimec.ro



Scenă din „Revizorul"

care adîncesc profilului instituției trăsături vrednice a fi păstrate — și ne oprim la elementele într-adevăr semnificative.

Fiecare epocă istorică pretinde rezolvarea unor probleme specifice și evidențiază preocupări și atitudini bine determinate. Perioada dintre cele două războaie mondiale, caracterizată în general prin ascuțirea contradicțiilor economice și sociale, prin crize și mișcări muncitorești de amploare, prin diversiuni șovine și represiuni sîngeroase, a adus și în planul literaturii dramatice conflicte și teme noi. Evident, ele nu puteau fi totdeauna aduse pe scenă, fățiș, din cauza cenzurii regimului. Repertoriile teatrelor sînt din nou aglomerate de tot felul de producții bulevardiere care reiau, sub zeci de fațete, intriga desuetă a „triunghiului" conjugal. S-au jucat și la Iași destule piese de acest soi. Totuși, s-a simțit aici și o rezistență.

Spiritul „Vieții romînești", pe de o parte, prezent la Național în continuare prin directori ca poetul Mihai Codreanu, sau ca Ionel Teodoreanu și G. Topîrceanu (acesta din urmă pentru o perioadă scurtă), prin membri din comitetul de lectură, aleși mai cu seamă dintre profesorii Facultății de litere și filozofie, majoritatea colaboratori apropiați la „Viața romînească" — între care citățm pe Ibrăileanu, I. Botez, Octav Botez ș.a. — nu a îngăduit ca scena Teatrului Național să devină o tribună a vulgarității și a diversiunii.

Pe de altă parte, colectivul actoricesc — antrenat în reprezentarea atîtor opere de valoare din dramaturgia clasică națională și universală, educat în cultul marilor autori și al marilor interpretări datorite înaintașilor — nu putea renunța la un repertoriu menit să-i măsoare și să-i sporească forțele. Astfel, pe scena Teatrului din Iași s-au reprezentat în continuare *Romeo și Julieta*, *Othello*, *Azilul de noapte* de Gorki (jucat pentru prima oară în 1905), *Puterea întunericului* de Tolstoi, *Hoții* de Schiller, *Cyrano de Bergerac* de Ed. Rostand, *Ulaicu Vodă* de Al. Davila, *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale.

Treptat își fac, însă, apariția și lucrări mai noi, care critică destul de viguros viața contemporană, îndeosebi caracterul odios al capitalismului, mizeria morală a lumii periferice din marile metropole occidentale, discriminarea rasială, aspectele cele mai recente ale parvenitismului etc. Se joacă, de pildă, *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu,

www.cimec.ro

care aduce pe scenă periferia bucureşteană cu lumea ei pestriţă, cu oameni decăzuţi din cauza mizeriei, cu idealuri naive care totuşi nu se pot realiza, cu tragediile şi cu speranţele ei mişcător de modeste. Se mai joacă *Ciuta* lui V. I. Popa, *Titanic vals* şi *Visul unei nopţi de iarnă* de Tudor Muşatescu, *Punctul negru* de Kadelburg, *Topaze* de M. Pagnol, *Mansarda* de Alfred Gehry şi multe altele.

Animatorii mişcării teatrale, acei care lărgesc tematica repertoriului, continuînd şi îmbogăţind tradiţia reflectării moravurilor contemporane, sînt mai ales mari, deşi tineri, regizori ai ţării : Aurel I. Maican, Ion Sava, George Mihail Zamfirescu, care au activat la Iaşi ani de-a rîndul, realizînd spectacole de mare artă. Nu-i locul să menţionăm aici meritele fiecăruia. Este destul să arătăm că, după momentul Sadoveanu, perioada cea mai fecundă din viaţa Teatrului Naţional ieşan se remarcă prin contribuţia acestor trei personalităţi de frunte ale mişcării noastre artistice. Aceştia au dus vechile tradiţii artistice la o nouă strălucire, dezvoltînd arta spectacolului şi îmbogăţind totodată gama trăirii şi întrupării veridice a rolurilor. A. I. Maican a pus accentul pe lărgirea expresivităţii actorului, prin analiza comportamentului obişnuit, natural şi prin dozajul accentelor necesare în concepţia personajului, în aşa fel încît fiecare rol să nu fie un decalc naturalist, ci o condensare a realităţii, o sinteză a comportării, potrivit cu specificul artei teatrale. Fără a teoretiza, A. I. Maican a făcut, totuşi, şcoală, el fiind îndrumătorul generaţiei de actori care a dat vîrfurile artistice de care dispune azi teatrul din Iaşi (fără a-i mai socoti pe cei mutaţi la Bucureşti). Ion Sava a valorificat cu îndrăzneală mijloacele tehnice şi întreaga aparatură scenică, punînd-o în slujba expresivităţii actoriceşti : lumina, decorul — conceput ca artă a utilizării spaţiului nu în scopul etalării unor construcţii frumoase sau interesante în sine, ci cu intenţia veşnic prezentă de a sublinia ideile textului — costumaţia, masca, toate erau puse în mişcare pentru a-l servi pe interpret. G. M. Zamfirescu accentua semnificaţiile, avînd predilecţie pentru *atmosfera* fiecărei scene şi a fiecărui tablou. De reţinut este şi faptul că autorul *Domnişoarei Nastasia* a montat la Iaşi, în perioada de care ne ocupăm, şi o piesă sovietică : *Cvadratura cercului* de Valentin Kataev.

Scenă din „Regele Lear"

www.cimec.ro

Epoca dintre cele două războaie mondiale a fost ilustrată, la Teatrul din Iași, de o echipă actoricească deosebit înzestrată și bine sudată. În formarea actorilor ce au debutat atunci au merite deosebite Mihai Codreanu, Radu Demetrescu, Agatha Bîrsescu, profesori ai claselor de declamație de la Conservator. Existența neîntreruptă a conservatorului, de-a lungul deceniilor, a constituit, de altfel, un factor de mare însemnătate pentru dezvoltarea scenei ieșene pe care a alimentat-o cu precădere, creîndu-i totdeauna rezervele artistice necesare perpetuării bunelor tradiții. Din clasele acestor maeștri, mai tîrziu din clasa Ginei Sandri, s-au ridicat și alte elemente de valoare, care au susținut sau încă susțin activitatea numeroaselor teatre din țară. Vom pomeni numai de Victor Ion Popa, elevul lui M. Codreanu, de Costache Antoniu, C. Ramadan, Șt. Ciobotărașu ș. a.

Cadrele artistice de azi, afirmate în cea mai mare parte sub îndrumarea generațiilor de actori care au strălucit în trecut, în vremea direcției lui Mihail Sadoveanu, și mai tîrziu, crescute sub impulsul unui mare regizor și pedagog al colectivului teatral — A. I. Maican — sînt pregătite să ducă mai departe moștenirea înaintașilor, s-o dezvolte, s-o îmbogățească.

Sarcinile ce stau în fața teatrelor noastre după 23 August 1944 sînt însă mult mai complexe și mai numeroase. Îndeplinirea lor presupune o activitate competentă și entuziastă, menită a situa scena în mijlocul frămîntărilor actualității.

Teatrul Național din Iași a înțeles în toată profunzimea ei chemarea de a promova o artă militantă, capabilă a orienta și a spori imboldul constructiv al maselor eliberate. Atitudinea combativă a scenei a fost definită încă de pe timpul lui Alecsandri și Millo. Problema care se punea în primii ani de după cel de al doilea război era însă trecerea de la critica socială la contribuții pozitive, la sprijinirea construcției socialiste și la zugrăvirea eroului pozitiv al epocii noastre. Este vorba, adică, de problemele pe care le ridică orientarea către realismul socialist.

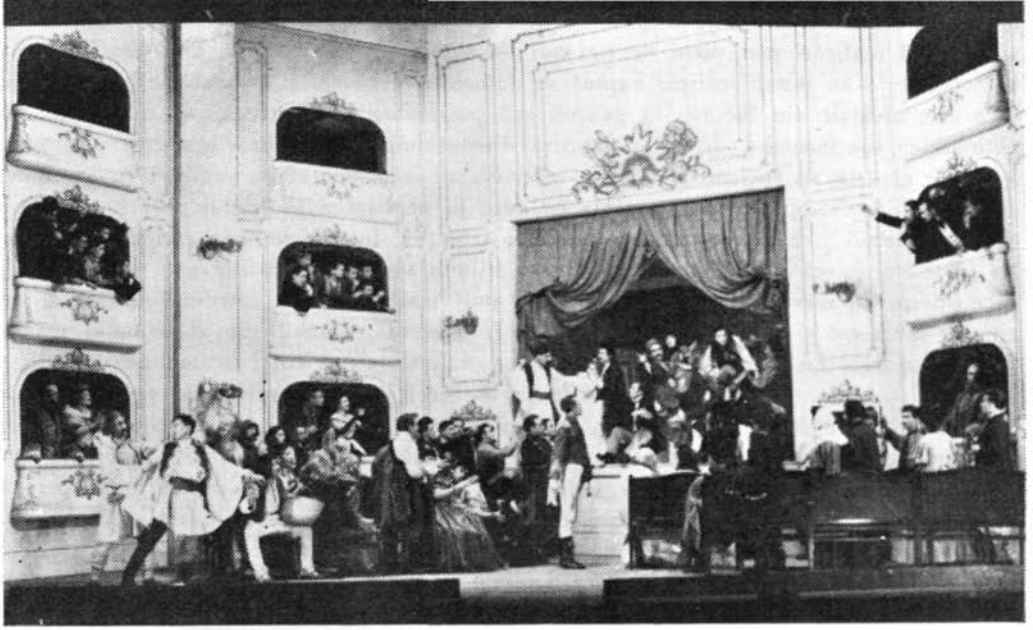
Lăsăm la o parte aspectele generale ale chestiunii, căci ele sînt comune întregului front al mișcării teatrale de la noi. Ne vom referi numai la realizările și la problemele care se pun teatrului ieșean în noua situație.

Dacă la început s-a simțit o oarecare dezorientare, provenită din confruntarea cu un repertoriu și cu probleme de interpretare cu desăvîrșire noi, în scurt timp s-a putut constata că actorii dispun de posibilități încă nevalorificate, de o înțelegere adîncă a situațiilor sufletești și a climatului moral iscat de revoluția socială. Spectacole ca *Chestiunea rusă* de C. Simonov (1947), *Mama* de Gorki, *Omul din Ceatal* de M. Davidoglu i-au pus pe interpreți în situația de a căuta un făgaș mai cuprinzător, care să îmbine realismul trăirii scenice cu un conținut de idei funciarmente nou, preamărind virtualitățile creatoare ale omului.

Contactul îndelungat cu marele repertoriu clasic, cu realiștii ruși, îndeosebi cu *Azilul de noapte* al lui Gorki, familiarizarea cu stilul de joc sobru, interiorizat, al înaintașilor, seriozitatea studiului personal și disciplina în creație — introdusă încă de Mihail Sadoveanu — i-au ajutat pe actori să facă față cu cinste noului repertoriu și, în genere, cerințelor artei înaintate. Spectacole ca *Guvernatorul provinciei* de frații Tur și L. Șeinin — unde N. Șubă a creat rolul colonelului Kuzmin, dînd personajului caldă umanitate a unui adevărat comandant sovietic —, *Cetatea de foc* de M. Davidoglu, cu strălucita realizare a lui George Popovici și acelea ale Marioarei Davidoglu și N. Veniaș, *Ziua cea mare* de Maria Banuș, *Pentru fericirea poporului* de A. Baranga și N. Moraru au adus colectivului ieșan o nouă și variată experiență artistică.

Linia de continuitate a militantismului artei, indicată mai întîi de Alecsandri și Millo și teoretizată de Eminescu, tradiția realismului în interpretare, îmbogățită prin străduințele regizorale ale lui A. Maican, I. Sava și G. M. Zamfirescu, care nu au lăsat teren vedetismului și superficialității, toate aceste elemente — susținute și de repertoriul din

www.cimec.ro



Scenă din „Căruța cu paiațe" de M. Ștefănescu

care piesele de valoare nu au lipsit niciodată — au concurat la plăsmuirea profilului actual al colectivului, apt să abordeze un larg portativ de teme și stiluri.

Fără îndoială, apropierea colectivului de curentul viu al actualității, de înțelegerea mai aprofundată a sensurilor ei istorice și morale, aderarea vădită la țelurile artei realist-socialiste, constituie elementul valabil, cîștigul cel mai important al activității desfășurate după 23 August 1944.

Totuși, după război, s-au ivit în activitatea Teatrului Național din Iași și o serie de greutăți, multe așteptîndu-și și astăzi rezolvarea competentă. Mai întîi, s-a împuținat colectivul — și chiar dacă, numericește, el s-a completat, cei plecați au lăsat goluri care nu s-au putut umple ușor și care au dăunat unității organice a ansamblului. Era firesc ca angajarea la București a unor actori ca: C. Ramadan, Aurel Ghițescu, Tudor Călin, Angela Luncescu, Șt. Ciobotărașu, N. Meicu, Eliza Petrăchescu, Elena Chiosa, P. Ionescu-Gion, D. Hagiac, Aurel Munteanu, Atena Marcopol (fără să socotim și strămutările izolate de cadre artistice, anterioare și posterioare anilor războiului), desprinși din același trunchi, să-i slăbească forțele.

În ultimii ani s-a ajuns însă din nou la o echilibrare satisfăcătoare a cadrelor. Un număr destul de mare de absolvenți valoroși ai institutelor de teatru s-au alăturat nucleului format din păstrătorii tradiției, actori fruntași ca: George Popovici, Any Braeschi, N. Șubă, Marioara Davidoglu, Margareta Baciu, Miluță Gheorghiu, Eliza Nicolau, N. Veniaș, C. Sava, Șt. Dăncinescu, I. Schimbinschi ș.a. Se pune însă problema folosirii judicioase a actorilor, aceea a îndrumării tineretului, a dezvoltării latențelor lor creatoare. În scopul acesta, însă, Teatrul Național din Iași are nevoie de un repertoriu corespunzător și de asigurarea unei munci artistice de coordonare, cu caracter de continuitate. Repertoriul din ultimii ani lasă mult de dorit atît în ceea ce privește conținutul ideologic-educativ, cît și în ceea ce privește posibilitățile de creștere pe care le oferă actorilor din toate generațiile. În afară de *Ulaicu Vodă* (regia Nic. Moldovanu) cu memorabilele creații ale lui George Popovici și Any Braeschi, în afară de *Chiriția în provincie* de Alecsandri (re-

www.cimec.ro

gia Victor Bumbești), de *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni și *Matei Millo* de M. Ștefănescu (regia N. Al. Toscani) și de *O scrisoare pierdută* de Caragiale (regia Nic. Moldovanu) — toate fiind realizări mai vechi de trei ani — alte spectacole care să depășească un nivel mijlociu nu s-au putut realiza. Faptul se datorește, credem, în primul rînd repertoriului care este alcătuit din lucrări, în genere, sub posibilitățile colectivului. În al doilea rînd, puținătatea spectacolelor de valoare acuză discontinuitatea îndrumării artistice, caracterul sporadic al acțiunii regizorilor asupra colectivului. Împrumutul de regizori cu spectacolul are între alte dezavantaje și pe acela că duce la neglijarea profilului propriu al instituției și la nesocotirea elementelor pozitive ale tradiției. Întotdeauna, în asemenea ocazii, în lor să se pornească de la ideea valorificării stilului specific al instituției și al colectivului, se pornește — inevitabil — de la scopuri mult mai limitate: succesul imediat al unui anumit spectacol și regizor, ba chiar și de la criteriul contabilicesc al reţetelor maxime. În felul acesta, însă, sînt neglijate, în parte, valorile experienței acumulate de-a lungul anilor și — în fapt — se ajunge la situarea pe același plan a celui mai vechi teatru din țară cu unități artistice mai noi, cum sînt colectivele destul de lipsite de coeziune și omogenitate ale unor teatre de stat care nu au mai mult de cinci sau șase ani de activitate.

Competența și continuitatea îndrumării artistice venită din partea unor persoane decise să privească lucrurile în perspectivă, ținînd în același timp seama de tradiție, — iată cea mai importantă condiție menită să asigure Teatrului din Iași o linie ascendentă de dezvoltare. Trebuie realizată sudura deplină a actorilor din generații diferite, în munca dusă cu nobil elan pentru aducerea pe scenă a unui mare repertoriu, începînd cu clasicii și sfîrșind cu autorii epocii noastre.

Dramaturgia originală și comandamentele civice ale prezentului se cer slujite cu toate forțele de care dispunem. Este de neiertat, atunci, să privim cu indiferență risipirea unui tezaur de învățăminte și de experiență artistică, mulțumindu-ne cu spectacole fade, mediocre, lipsite de patos creator.

Din cercetarea cît de fugară a trecutului scenei de la Iași se poate vedea că epocile cele mai fecunde din istoria sa corespund cu perioade de intense frămîntări sociale, cînd lupta pentru un ideal politic și social superior cuprinsese cercuri largi.

Teatrul Național din Iași s-a născut atunci, odată cu dramaturgia originală și cu școala de declamație (conservatorul de mai tîrziu) care i-a furnizat necontenit talentele ce i-au dat strălucire. Între aceste elemente există, așadar, mai mult decît o legătură, o corespondență reciprocă. Pentru a răspunde cerințelor artei adevărate se impune mai întîi contactul cu viața, cu actualitatea, dar și prelucrarea artistică a problemelor pe care le ridică viața. Aceasta este menirea scriitorilor și apoi a actorilor și regizorilor.

Prestigiul unui teatru atîrnă, în ultimă analiză, în afară de repertoriu, și de felul specific în care realizează colectivul său prelucrarea artistică de care vorbim. În măsura în care există o experiență comună, un drum propriu, verificat în timp, care determină o anumită rezolvare a sarcinilor artistice, în măsura aceasta se poate vorbi de *profilul* propriu unui teatru. El trebuie mereu gîndit, îmbogățit. Or, aceasta este sarcina regizorului de mare cultură, a conducătorilor artistici, și — mai ales atunci cînd avem de-a face cu o instituție de veche tradiție — a școlii care să mențină această tradiție, predînd-o generațiilor tinere spre a o dezvolta creator.

Teatrul Național din Iași, care dispune de o bogată tradiție realistă și militant-democratică, trebuie adus la o nouă strălucire. Experiența acumulată de-a lungul deceniilor se cere valorificată pe deplin. În acest scop, de mare importanță este, fără îndoială, repertoriul, dar și folosirea judicioasă a forțelor artistice și — credem — reînființarea școlii de teatru, menite a perpetua stilul și ținuta scenei moldovene.

Sărbătorirea din primăvara aceasta, a celor 120 de ani de la înființarea prestigioasei scene a Iașului, poate și trebuie să marcheze începutul unei lungi perioade de înflorire a activității sale.

www.cimec.ro

Amintiri din teatru

Examenul de admitere în Conservator

...Tatăl meu cu greu a putut fi hotărît să-mi dea voie să mă înscriu și la Conservator. Mă înscrisesem la Facultatea de drept, iar la Conservator — mai mult din îndemnul fostului meu profesor de muzică — dasem examen și pentru admiterea la clasa de canto: aveam din partea profesorului o recomandare destul de elogioasă către maestrul Ștefănescu, care era de fapt și dirijorul corului Mitropoliei. Maestrul avea, ce e drept, multă atenție, m-a angajat în cor chiar de la început, pînă într-o zi cînd mi-a făcut la repetiție observație, pentru nu știu ce moft, pe un ton foarte aspru; m-am lăsat repede și de canto și de cor. Examenul de admitere la „declamație" — așa se numea atunci — l-am dat tot în septembrie. Între candidați era și Constantin Tănase, el cărui chip ciudat m-a izbit din primul moment. Vorbea mai tare decît mai toți ceilalți, era îmbrăcat milităreşte — sergent în Regimentul de geniu. Conservatorul era atunci pe str. Brezoianu, alături de „Turnverein", asociație germană corală și sportivă, în spatele fostului Teatru Liric din Piațeta Valter Mărăcineanu, unde azi e Ministerul Forțelor Armate. În curtea Conservatorului, forfoteală mare: fete și băieți, unii mai zgomotoși, alții îngrijorați și îmbujorati de emoție. Mă amestecam și eu, cînd într-un grup, cînd în altul, atent asupra celor ce vorbeau alții, despre ceea ce interesa pe fiecare. Așteptam toți să ne vină rîndul la „autopsie", cum l-am auzit spunînd pe sergentul care nu știam în clipele acelea cum îl cheamă. Examenul se ținea într-o hală cam în fundul curții, care avea și scenă. Era sala de cursuri pentru teatru, care servea și ca sală de repetiții pentru orchestră și cor. Unii intrau veseli și, după cîteva minute, ieșeau plouați. Pînă la litera M, cînd îmi venea rîndul, aveam timp și să fiu îngrijorat, dar să mă și reculeg. Judecînd după fețele celor care ieșeau nu prea voioși, părea că era severă comisia de examinare. În vreme ce căutam să-mi reîmprospătez tăcut, în gînd, cele patru bucăți pe care le pregătisem, fără să fi fost îndrumat de nimeni, sînt chemat și eu. Niciodată numele Manolescu Ion nu mi-a sunat în ureche

www.cimec.ro

mai ciudat, mai răstit, mai... nu știu nici eu cum... decît atunci. M-am urcat pe scenă; cred că în clipa aceea am făcut impresia unui om abia ieșit dintr-o baie de aburi. În fața scenei era o masă lungă la care erau vreo 5—6 persoane, toate grave. Se uitau la mine, parcă ar fi vrut să-mi alcătuiască fișa antropometrică. Probabil că emoția mea era prea vizibilă, nu știu, dar înghițeam mereu în sec, privind pe deasupra capetelor celor din comisie. Cineva m-a întrebat: „Ce? Ești emoționat? — Nu, de loc", am răspuns deși abia-mi puteam stăpîni tremurul picioarelor. Un domn bătrîn, care pe urmă am aflat că era Eduard Wachman, directorul Conservatorului, m-a întrebat ce poezii știu. Am spus răspicat titlurile și autorii. Mi-a lăsat libera alegere. Am spus „Rugămintea din urmă" de Coșbuc. Cînd am sfîrșit, o doamnă plinuță la trup, cu ochelari și părul alb, pe care de emoție nu am mai recunoscut-o că era Aristizza Romanescu, pe care o văzusem cu vreo 6 ani înainte la o cofetărie în Ploești, mi-a spus: „— Bine, foarte bine, dar ce facem cu graseirea? — O am din naștere", am răspuns eu, ca și cum aș fi fost sub efectul cloroformului, ceea ce a provocat zîmbete și rîsul comisiei. Abia atunci am avut curajul să mă uit la masă, mai bine. „Ce studii ai și cu cine te-ai pregătit pentru examenul ăsta?" — Am terminat liceul în iunie; nu m-am pregtăit cu nimeni! — Mai știi ceva? — Da, doamnă, „Nebunul" de Petöfi, versuri din Eminescu, Vlahuță, anecdote de Speranță." „Nu mai e nevoie", a spus altcineva.

Abia după o oră-două, am aflat cine era în comisie: Eduard Wachman, maestrul Nottara, I. Malla, Aristizza Romanescu și o altă doamnă, al cărei nume nu l-am reținut.

Venisem din Sinaia special pentru examen; în după amiaza aceleiași zile m-am reîntors. Rezultatul examenului s-a afișat peste vreo opt zile: din vreo 50 de candidați — băieți și fete — au fost admiși cam 15—20. Între ei, eram și eu.

Elev la Conservator și student la drept. Stagiul militar

Cursurile Conservatorului începeau în a doua jumătate a lunii septembrie.

Abia începusem cursurile și la Facultate și la Conservator că la 1 noiembrie am fost încorporat în Batalionul 8 de Vînători, al cărui comandant era maiorul Boureanu, admirabil ostaș și minunat om.

Am lipsit, firește, de la cursurile maestrului Nottara între 1—18 noiembrie, deoarece batalionul fiind de gardă la Peleș, nu pleca din Sinaia decît după 15 noiembrie. Lipsa mea de la curs, deși temeinic motivată, l-a indispus împotrivă-mi, chiar de la început, pe maestru. Cînd am revenit, mi-a spus: „Ori te ții de armată, ori de școală". Colegul Tănase, fiind „actorul regimentului", comandantul îi dase voie să frecventeze regulat cursurile și la canto și la declamație, și apoi era sergent reangajat. Eu eram recrut și nu puteam cu nici un preț să lipsesc de la cazarmă decît miercuri dimineața, zi sortită pentru... baia generală a ostașilor din batalionul nostru. Asta m-a și determinat să renunț la frecventarea cursului în acel an.

În septembrie, m-am prezentat din nou la examenul de admitere în Conservator. Era aceeași comisie. Am fost reînscris, fără un nou examen, în anul I. Am luat-o d'a capo cu „Soldatul lui Țepeș, cu „Ucigașul fără voie", „Scrisoarea III-a" etc. Trebuie să spun că repertoriul clasic în cei trei ani de studiu era oarecum standardizat; derogări de la acest principiu erau extrem de rare. Era, firește, o greșeală, deoarece fatal, cei din anul I erau influențați, orice s-ar spune, de interpretările colegilor din anii II și III, pe care unii dintre noi căutau să-i imite cînd le venea rîndul să lucreze aceleași scene. Const. Tănase, Radu Popea — între alții — trecuseră în anul II. În acea vreme, nu erau decît două clase pentru învățămîntul teatral: clasa fetelor, profesoară fiind Aristizza Romanescu, și cea a băieților, a prof. C. I. Nottara. Cum în anul I nu se lucrau la clasă

www.cimec.ro

decît versuri, numai elevii din anul II și III erau replicanți la clasa Aristizzei Romanescu și, firește, elevele din aceiași ani replicante la clasa noastră. Sistemă uzuală în acea vreme, însă cu desăvîrșire nepractică. Separarea aceasta pe sexe, nu am înțeles-o niciodată. Din fericire anomalia aceasta a încetat cîțiva ani după ce seria noastră sfîrșisem cursul de inițiere pentru teatru.

Mă reîntorc azi cu gîndul și cu destulă emoție, la ceea ce a însemnat trecerea mea prin Conservator. Ce avînt, cît entuziasm aveam cu toții! Dacă de la maestrul Nottara am învățat „buchea teatrului", cum spunea el, adică respirația, articularea corectă, pronunția etc., am mai avut prilejul să învățăm de la el și prin el, cît de necesar este ca actorul să aibă „ținută" în raporturile cu oamenii, și în teatru și în afară. În privința asta, Maestrul însuși ne era cel mai bun model... Fără îndoială că, între colegi, nu e cu putință să nu intervină uneori fricțiuni izvorîte din te miri ce îndemnuri, dar și în direcția asta a avut grijă să ne prevină, spunîndu-ne: „Nu vă lăsați niciodată călăuziți de prima pornire a furiei, ori a nemulțumirilor pricinuite de alții din jurul vostru. Furia, ura, invidia în teatru, ca în orice altă profesiune, nu e cel mai bun sfetnic. Să vă călăuzească înțelepciunea și bunul simț, altfel vă creați voi înșivă neplăceri și amărăciuni." Mereu mi-am dat seama, în decursul carierei mele, cîtă dreptate avea!

Frecventam cu riguroasă regularitate cursul la Conservator, dar în schimb dam tot mai rar pe la Facultate. În vacanța paștelui, totuși, am citit mai cu temei decît în cursul anului, și pentru Facultate. După vacanță, mă duceam aproape zilnic și la Fundația universitară. Voiam să dau examen în iunie măcar la două materii și restul în toamnă. Într-una din zile, pe masă era, cred, „Noua Revistă Romînă". Răsfoind, am dat de versurile lui Haralamb Lecca „Neam rău". Le-am copiat, în vreo două zile le memorizasem perfect, și cînd la clasă Maestrul m-a întrebat cu ce dau examen, i-am spus. Nici n-a vrut să audă. Mi-a destinat „Satira III-a" a lui Eminescu. Am refuzat, spunînd că prefer să nu dau examen, dacă nu mi se dă voie să spun poezia aleasă de mine. Mai erau cinci zile pînă la examen și pe mine nu voia de loc să mă asculte. Abia cu două zile înainte, mi-a îngăduit să spun „Neam rău". Nu m-a întrerupt și nu mi-a dat decît foarte puține indicații, la urmă, adăugînd să nu fac nimic în plus peste ceea ce mi-a indicat. Nu prea îmi dam bine seama ce trebuie să cred. Repetam la Teatrul Național, pe scenă, unde se țineau de altfel și examenele, care erau publice. La repetiție, în fundul sălii, între alții, era și răposatul actor Nae Ciucurette, care după repetiție a venit la mine, spunîndu-mi cuvinte foarte măgulitoare, care mi-au dat mult curaj. Se pare că la examen — primul meu examen de teatru — am fost destul de favorabil remarcat, în special de Emil Fagure, cronicarul teatral al „Adevărului".

Am avut colegi de clasă, între alții, pe Cazimir Belcot și Cristescu, colegi cu foarte frumoase însușiri pentru teatru. Au murit amîndoi de timpuriu: Cristescu prin 1910—1911, iar Belcot în 1917, răpus de tifos exantematic. Amîndoi, deși începători, au făcut cîteva minunate creații la Teatrul Național. Mihail Vîrgolici, destul de dăruit și el, dar se risipea fără rost. Începuse frumos activitatea tot la Teatrul Național, dar nu și-a putut păstra locul multă vreme, tocmai pentru că avea mult prea multă încredere în el, ceea ce l-a împins la și mai puțină disciplină în viața de toate zilele. A murit și el după ce a rătăcit vreo 10—15 ani din loc în loc. În teatru, mai ales, exagerata încredere în tine însuți te pierde sigur și repede dacă numai de asta te lași sfătuit și nu muncești serios și disciplinat chiar de la început. Dezamăgirile nu întîrzie și încet apare delăsarea, pe care, adeseori, o punem în seama „nenorocului" care ne urmărește. Nu e de loc așa; nenorocul ni-l făurim adeseori inconștient noi înșine. C. Dimitrescu „Phadael", cum îi spuneam în școală, fiindcă era bucata lui predilectă și în adevăr izbutită, dar numai atît, a terminat Conservatorul, dar nu a profesat în teatru. L-am regăsit, mulți ani după aceea, profesor de desen, mi se pare, la liceul din Tîrgu-Jiu. Radu Demetrescu, fratele poetului Traian De-

www.cimec.ro

metrescu a fost societar al Teatrului Național din Iași, ca și Arsene Popovici, la Cluj. Și ei au murit. Mișu Fotino a făcut destul de frumoasă carieră în teatru. Azi e la Teatrul de Stat din Orașul Stalin.

În anul al doilea, maestrul era oarecum mult mai atent cu mine. Veneam foarte regulat la curs, dasem un examen bun, și el prețuia pe cei ce-și vedeau de treabă. Spre sfîrșitul anului, iar l-am nemulțumit fără să vreau, și numai prin faptul că voiam să fug de repertoriul care, cum am mai spus, era standardizat. Citisem în traducere românească piesa lui Roberto Bracco: *Necinstiții* și mi-a plăcut. Este în piesă o „scenă tare", cum se spune în teatru, o scenă de mare efect, care oferă actorului putința să impresioneze mult. Mă hotărîsem să dau examen cu actul al doilea, în întregime, pregătisem destul de bine actul, avînd replicantă pe Florica Cocea, un mare talent. Florica da examen cu o scenă destul de grea, în care năvalnicul ei temperament și expresivitatea chipului ei erau în adevăr deosebit de impresionante. Îi dam replica, la rîndul meu, interpretînd rolul antipaticului judecător de instrucție Mouzon. E vorba de *Magistrații* (La robe rouge) a lui Brieux. Cam în trei săptămîni pregătisem destul de bine amîndouă scenele. La clasa colegelor noastre repetam *Magistrații* pentru Florica Cocea, dar obținusem învoirea Aristizzei Romanescu să fac și *Necinstiții* numai o singură dată, mai mult ca un control pentru mine însumi. Favoarea aceasta o aveam nu fără greutate, întrucît Aristizza Romanescu, prevenită de mine că nu făcusem scena la noi la clasă, nu voia să-l supere pe maestrul Nottara; de aceea am și făcut scena fiind numai noi trei, după orele de curs. Cele cîteva cuvinte încurajatoare ale marii artiste mi-au sporit curajul, dar cînd i-am spus Maestrului cu ce vreau să dau examen, iar s-a supărat pe mine; totuși, în cele din urmă, cînd ascultîndu-mă și-a dat seama că mă preparasem cu temei, a admis scena aleasă de mine. În anul acela, examenele erau la Teatrul Liric, amîndouă clasele, în două zile consecutive, deci în patru zile. Maestrul hotărîse ca eu să dau examen a doua zi, care era sortită numai pentru colegii care-și dau absolvirea anului III. Către sfîrșit, mă cheamă în loja comisiei și-mi spune că dau examen chiar atunci. Am obiectat că nu sînt îmbrăcat cum trebuie, ceea ce era adevărat... „— așa cum ești, dai examenul azi. Teatrul se face cu talent, un numai cu haine și recuzită". M-am dus în loja în care Florica era cu părinții ei, cu Nicu Cocea și cu Alice Cocea. La început nu voia cu nici un preț, dar au convins-o părinții ei și mai ales Nicu, dar nu fără greutate. Abia am avut răgaz să pregătesc în grabă ceea ce ne era necesar în scenă, și ne-a venit rîndul. Eram ultimii care dam în ziua aceea examen. Am început scena cu emoție, tremurînd amîndoi, dar poate că tocmai asta ne-a prins bine. Temperamentul colegei mele m-a cucerit încă mai mult și pe mine. A fost un succes real, subliniat cu prelungite aplauze de toată sala, și chiar de Comisie, care ne-a invitat pe amîndoi în lojă, felicitîndu-ne. Același succes a fost a doua zi pentru Maria Filotti, Florica Cocea și Marioara Fărcășanu, o minunată ingenuă, căsătorită

In tinerețe

www.cimec.ro

curînd după aceea cu Alexandru Mihalescu. Maestrul era foarte mulţumit ; mă iertase şi de data asta pentru necazul pe care i-l pricinuisem la început. De bucurie, am cam neglijat Facultatea, dar cînd m-am dus acasă în vacanţă, i-am spus tatălui meu că am amînat două examene numai pentru la toamnă. De fapt, nu dasem nici unul, şi nici în toamnă nu le-am dat.

În anul al treilea, am avut prilejul să-mi dau lămurit seama că Maestrul mă privea cu tot mai sporită atenţie şi faptul acesta mă făcea să uit foarte multe dificultăţi, cărora cu greu le făceam faţă, uneori nefiind în stare să le înving. În vară, am încercat prin alţii să sondez terenul dacă m-aş putea duce în vacanţă acasă, la Sinaia. Tatăl meu mi-a scris însă o scrisoare furioasă, prin care-mi reteza net nu numai dorinţa mea, dar îmi interzicea categoric să mă duc oriunde în Sinaia. Mi-am trecut vara chinuit, cît nu se poate spune în cuvinte. Am avut marele noroc că, din toamnă, Aristizza Romanescu mă lua ori de cîte ori avea cîte un spectacol, în provincie, cu o piesă *Între cinci*, alături de Haralamb Lecca, Storin şi Petre Locusteanu ; cu Aristide Demetriad, soţia sa şi Soreanu ; de asemenea Petre Liciu. Alexandru Buzescu era elevul lui, mă împrietenisem cu el şi tot el m-a recomandat lui Liciu. Am figurat în stagiunea aceea şi la Operă, de vreo 4—5 ori pentru 3 lei pe seară. Am figurat împreună cu colegul de clasă Petrescu-Muscă în piesa *Patru săbii*, care s-a reprezentat în cadrul spectacolelor Teatrului Naţional de vreo 25 de ori. Luam fiecare cîte cinci lei pe seară. Jucam amîndoi doi arabi. Pepi Machauer, peruchierul teatrului, ne vopsea cu negru pe obraz, pe gît, pe mîini... ne frecam la urmă un ceas întreg ca să scoatem negreala, dar încasam cinci lei. Cîntam amîndoi în melodrama aceea neroadă, în unison, un cuplet destul de idiot, acompaniaţi de orchestră, cuplet din care-mi mai aduc aminte doar primul vers :

„Brahma-hun... avea un... purice".

Cîntam de zor amîndoi şi făceam gimbuşlucuri, dar eram mulţumiţi. Vorba lui Muscă : „Ce vrei, frati-meu, umflăm cinci lei. Iese cartela cu 30 de feluri !"

La sfîrşitul anului, i-am făcut Maestrului o altă surpriză. Văzusem în stagiunea aceea la Teatrul Naţional *Instinctul*, admirabil interpretată de Petre Sturdza, Petre Liciu, V. Maximilian, Ciucurette şi Lucia Sturdza. Minunat distribuite rolurile în acea „piesă tare", mai ales pentru vremea aceea, dovadă şi marele succes pe care l-a avut. M-a impresionat piesa foarte mult şi m-am decis să dau examenul de absolvire cu actul al treilea în întregime. Încercarea era destul de temerară, mi-am dat seama de la început. Cînd i-am spus Maestrului, iar s-a paraponisit, dar nu s-a opus. Aveam parteneră tot pe Florica Cocea, iar în alt rol (André) pe Cristescu. Cînd am făcut pentru prima oară scena la clasă, Maestrul mi-a dat şi el curaj, manifestîndu-şi vizibil mulţumirea. I-am spus că asta e cea din urmă surpriză ce-i fac şi că drept recunoştinţă pentru tot ce mi-a fost dat să învăţ de la el, începînd cu abecedarul teatrului, mă voi trudi mereu să nu-i mai fac decît surprize plăcute ca actor, socotind o fericire pentru mine că i-am fost elev.

După examen, Maestrul a venit pe scenă şi mi-a spus textual : „Bravo, Manolescu, ai salvat steagul clasei". Îl necăjise cumplit în acea zi un coleg care, dînd examen înaintea mea cu o scenă din *Romeo şi Julietta*, schimbase aproape în întregime tot ceea ce i se indicase la repetiţii ; în dorinţa de a-şi dovedi temperamentul, exagerase totul pînă la supărătoare distonări. După examen, mai rămînea producţia ambelor clase de absolvenţi, băieţi şi fete, cu *Fîntîna Blanduziei* tot la Teatrul Naţional.

Trecusem cu destulă emoţie primul greu : examenul de absolvire. La Facultate, în anul I, luasem la examen „două roşii" ; la Conservator, voiam să iau „albă", fiindcă la teatru, ori e albă, ori e neagră. Bilă roşie înseamnă să fi destinat să rămîi, mai mult ori mai puţin, funcţionar dramatic. Alexandru Davila, în calitate de director general

www.cimec.ro

al teatrelor, era și președintele comisiei la absolvență. În ce mă privea, aprecierea sa nu mi-a fost prea favorabilă : „E urît, și pe deasupra mai și graseiază". Îi plăcuse mai mult Mihail Vîrgolici, în care vedea pentru viitor un foarte bun prim amorez, dovadă că l-a și angajat îndată după examen la Teatrul Național, odată cu Cristescu și Maria Filotti; se vorbea și de Cazimir Belcot. Aprecierea sa nu a împiedicat totuși să fiu clasificat după medie întîiul la dramă, iar Cazimir Belcot, întîiul la comedie, deși Belcot avea media generală cu cîteva puncte mai mare decît mine, deci clasificat întîiul pe clasă. Nu m-a putut mîhni, deoarece Cazimir Belcot era în adevăr un foarte bun actor.

La Teatrul Național. Stagiunile 1907–1909

Eram angajat la Teatrul Național, cu și Cazimir Belcot, cu cîte 150 de lei lunar, salarii bune, pentru că pe atunci începătorii, în mod normal, aveau 100 de lei lunar. Un societar de clasa I avea 600 de lei.

Uzul era ca oricărui începător, care sfîrșea cursurile Conservatorului și era angajat la Teatrul Național, să i se acorde „debut" ; așa apărea și pe afișe : „debutul d-lui sau d-rei X", cu un rol mai răsărit. Rolul meu de debut (!) a fost pianistul Lormontzov în piesa *Sherlock Holmes*, o melodramă polițistă, tradusă, mi se pare, de Faust Mohr, în regia lui Paul Gusty. Spuneam doar atît : „Voi da aci două concerte". Singura consolare, care mi s-a subliniat de către regizor, a fost că „rolul cere prestanță". Pentru asta, îmbrăcam frac, puneam o barbă mare... Ah, cîte bărbi mi s-au pus în teatru, mai ales la începutul carierei mele ! Mă învîrteam un act întreg în scenă, fiindcă interpretam (?!) un rol cu prestanță. Am suportat cu o resemnare de care și azi mă mir, multe alte roluri asemuitoare în stagiunea aceea.

La 13 martie 1906 are loc în București o serioasă mișcare de stradă. Un grup de amatori „din societate" (?) voiau să joace pe scena Teatrului Național, în limba franceză, piesa *Madame Flirt*. Spectacolul trebuia să fie onorat și cu prezența Curții Regale. Studențimea, și din propriu îndemn, dar susținută și de anumite cercuri politice, luase hotărîrea să împiedice cu orice preț această manifestare „artistică" a boierilor, pe temeiul desigur foarte îndreptățit, ca, în afară de trupele străine care veneau la noi în țară, pe scena Teatrului nostru Național, să se joace în românește. Hotărîrea studenților fusese din vreme cunoscută de poliție. Toate străzile din jurul Teatrului, pînă în Piața Palatului, erau încercuite cu puternice cordoane de jandarmi pedeștri și călări. Studențimii i s-a alăturat o mare mulțime de oameni. Toți aceștia au fost și mai mult îndîrjiți de atitudinea brutală a poliției, inevitabile ciocniri s-au produs, nu au lipsit nici vărsări de sînge, dar reprezentația nu a avut loc. De la ora 7,30 pînă spre ora 11 noaptea, străzile din împrejurimi și mai ales Piața Teatrului, a fost un adevărat cîmp de bătălie. Alexandru Davila este silit să-și dea demisia de la Direcția teatrelor și în locul său este numit profesorul Pompiliu Eliad, cumnat cu Spiru Haret, ministrul Instrucțiunii publice, de care depindea și Teatrul Național. Pompiliu Eliad era un cărturar de seamă, făcuse studii strălucite și în Franța.

La 1 aprilie, stagiunea teatrului lua sfîrșit. Încă de prin februarie se repetase *Raphles*, tot o piesă polițistă, tradusă și regizată de Paul Gusty, care nu numai că nu avea nici o încredere în mine, dar mai ales era supărat că intervenisem să iau apărarea unui coleg căruia îi făcuse o observație nedreaptă. Așa fiind, firește că nu fusesem distribuit în piesă. Ceva mai mult, fusesem informat că la Direcție se și alcătuise o listă cu vreo 7—9 actori, care pe ziua de 1 aprilie trebuiau să fie scoși din teatru ca nefolositori, lipsiți de talent. Obișnuit cu figurațiile, în lista aceea figuram și

www.cimec.ro

eu ; nici nu se putea altfel. Mă decid să fac, totuşi, o ultimă încercare, cînd de-abia intrase *Raphles* în repetiţie. Am îndrăznit să-l rog să mă distribuie şi pe mine într-un rol, deoarece altfel, după toate probabilităţile, voi fi exclus din teatru. S-a uitat lung la mine şi mi-a spus textual : „Pe d-ta ? N-am ce să-ţi dau, şi chiar de aş avea, nu te distribui în nimic, întîi fiindcă eşti botos şi al doilea n-ai pic de talent". Mi s-a urcat un nod în gît. Abia atunci mi-am dat seama de ce eram ostracizat. În acea vreme, şi cu mentalitatea de atunci, actorii tineri nu aveau voie să-şi exprime păreri proprii, trebuiau „să-şi ţie rîtul", cum auzisem spunîndu-se colegului căruia îi luasem apărarea. Şi totuşi, e ciudat. Paul Gusty a fost, categoric, un mare regizor, era foarte bine pregătit, citea mult, avea o formidabilă putere de muncă, lucra mult şi cu folos, era un minunat profesor de teatru, mai ales pentru cei care izbuteau să-i intre în voie, însă nu îngăduia să se discute cu el în contradictoriu, nu îngăduia să fie contrazis. Munca şi necontestata lui pricepere îi creaseră o îndreptăţită autoritate, ceva mai mult, o autocraţie, de care se folosea uneori greşit. Poate că aceasta se datora şi faptului că avea în adevăr o cultură generală deosebit de frumoasă, şi în teatru, în acea vreme, foarte puţini erau cei care să se compare cu el. Cînd după mulţi ani — prin 1930 — am reintrat în Teatrul Naţional, prilej cu care l-am cunoscut mai bine, îşi schimbase firea aproape cu totul, în bine, se înţelege : era mai calm, mai tolerant. Vremea şi împrejurările n-au trecut peste el fără să lase urme bune, poate fiindcă altul era mediul în care el îşi putea desfăşura prodigios tot ce adunase şi din experienţă şi din cele citite sau văzute. Îşi da seama desigur că, în teatru, în afară de valorile reale, nu se mai cuibăreau refugiaţi ori semidocţi. El a mers cu vremea, adaptîndu-se ei.

Cu puţine zile înainte de închiderea stagiunii, într-o duminică după amiază, îmi debitam la matineu marea tiradă a lui Lormontzov : „Voi da aci două concerte". Colegul Aurel Athanasescu avea seara, în piesa *Sanda* a lui Alexandru Florescu, un rol mic, iar a doua zi, (17 martie 1908) premiera *Raphles*. Anunţase că e serios bolnav. Medicul îl sfătuise să nu părăsească patul duminică, urmînd ca pînă seara să se ştie dacă poate să joace a doua zi. Prin omul de serviciu de la regizorat, nici măcar unul din regizorii de culise, mi se transmite că, seara, trebuie să-l înlocuiesc eu. Rolul era mic ; a înlocui deci pe Aurel Athanasescu în acel rol era simplu. Seara însă la spectacol vine chiar Gusty la mine şi-mi dă rolul din *Raphles*, pe care trebuia să-l joace a doua zi colegul Athanasescu. Fixase o repetiţie generală, special pentru mine, a doua zi la nouă dimineaţa. Rolul era destul de mare, cu replici scurte, care trebuiau date prompt cu nenumărate intrări şi ieşiri din scenă ; se repetase destul de stăruitor timp de o lună. Pe atunci, o piesă chiar grea, cu complicaţii, se repeta cel mult 6—7 săptămîni, nu 6—7 luni ca acum. Locuiam cu chirie într-o cameră spaţioasă şi bine mobilată în Intrarea Dr. Marcovici, în spatele Ministerului Forţelor Armate de azi. Aristide Demetriad, N. Soreanu, Cristian Duţulescu şi nu mai ştiu care „al patrulea" hotărîseră să joace un pocker. În timpul matineului, mă rugaseră să le pun camera la dispoziţie cam de la ora şpte. Eu nu jucam cărţi şi nu s-a lipit de mine niciodată „distracţia" asta, deşi cunoşteam jocul din chibiţială. Nu era de altfel întîia oară că jucau la mine, fiindcă era o cameră destul de comodă, agreabilă şi aproape de teatru. Am revenit acasă după spectacol, dar nu am avut curajul să le spun, de la început chiar, că am nevoie de linişte, ca să încep să învăţ rolul. Pe la ora 12 noaptea s-a terminat petrolul din lampa care era suspendată în plafon. Au plecat. Am căutat să memorez ceva pînă pe la două, la lumina unei lumînări pe care o aveam. Am încercat să dorm ; a fost mai mult o zvîrcoleală, eram neliniştit, îngrijorat, şi cu toate astea, vroiam să-mi izbutească sarcina pe care mi-o luasem, trebuia să izbutească. Pe la ora cinci am reluat memorarea rolului, pînă la opt. Aveam încă o grijă : cu ce să mă îmbrac ? Aveam fracul teatrului, cu care jucam în *Sherlock Holmes*, dar îmi mai trebuiau un sacou bun, un costum de tenis, pantofi. Pînă la ora nouă, cînd m-am dus la repetiţie,

www.cimec.ro

aveam un costum foarte frumos, al prietenului și colegului meu de clasă, Cristescu. Între noi, Cristescu era cel mai pricopsit și mai elegant, avea o garderobă destul de bogată pentru un actor tînăr ; tot la el, am descoperit și un pantalon alb pentru tenis.

Piesa avea patru acte. Învățasem, pot spune, bine primele două acte, oarecum actul III, dar habar nu aveam de actul IV. Toți ceilalți își cunoșteau rolurile perfect, ceea ce sporea și mai mult îngrijorarea mea, temîndu-mă să nu întîrzii nici o replică, să nu-i încurc. E drept că toți căutau să mă încurajeze. Suflerul Viki Davidescu, în special, mă încuraja, urmărindu-mă cum bodogăneam rolul în pauze. A simțit nevoia chiar, după actul I și II, care au mers destul de bine, să vină spre mine și să-mi spună : „Merge, merge bine, să nu-ți fie frică ; numai să fii cu urechea la mine, să nu o iei înainte", ori „mai lasă, măi băiatule, citania, că acum în fugă, mai rău te zăpăcești, și ce-ți spusei eu, fii atent la mine că intrările ți le dă Mitu". Mitu Dumitru era regizorul de culise. Eu : „Nene Viki, ce să fiu atent că mie-mi vîjîie urechile și pe urmă nu știu actul IV"... „Ași ! Așa ți se pare ție acuma, dar tu ești băiat bun, mă, mai ai vreme destulă pînă diseară ; tu cu curajul, eu cu suflatul, lasă că o scoatem noi bine la capăt, nu mi-e mie frică de tine".

In rolul lui Hamlet

Emoția din seara spectacolului nu o mai descriu, fiindcă nu se poate descrie : respiram scurt ca un muribund, îmi tremura glasul, mi se usca gîtul... Mi se spunea : merge, merge, dar mie mi se tăiau parcă picioarele. Gusty a stat toată vremea pe lîngă mine, mă urmărea trecînd dintr-o parte într-alta a scenei, încurajîndu-mă. Într-un moment am avut senzația că de grijă mă pierd cu totul ; am cerut apă, era pe la jumătatea actului al IV-lea. Cînd s-a lăsat cortina, nici n-am mai stat la aplauze, m-am urcat în cabină, scăpasem cu față curată, îmi era deajuns. M-a apucat un tremur nervos, pe care mi l-am stăpînit cu greu, abia după ce Gusty și Viki Davidescu au urcat la mine să-mi spună frumoase cuvinte de încurajare. Se obișnuia ca în anumite împrejurări excepționale să se acorde o gratificație ; nu m-am bucurat de favoarea asta.

Trecuseră cîteva zile ; știam că chestiunea listei cu suprimați nu se rezolvase încă și eu eram între aceștia, deși firesc ar fi fost ca după examenul greu pe care-l trecusem să mă aștept ca cineva să intervină pentru schimbarea situației mele. După închiderea stagiunii, în cele trei zile de paște, se mai jucau trei spectacole, între care și *Stingerea* (Zapfenstreich), piesă care în stagiunea aceea avusese mare succes. Fusese pusă în scenă de Paul Gusty, dar la repetiție intervenise și Alexandru Davila, care a indicat interpreților detalii deosebit de prețioase în conturarea și adîncirea realistă a rolurilor. O piesă foarte bună, cu puternic conflict dramatic. Un singur rol feminin pe care Marioara Voiculescu, cu temperamentul său, l-a interpretat în chip admirabil. Mulțumită lui Gusty, dar mai ales lui Alexandru Davila, care a completat pe regizor cu minunate indicații date actorilor, Aristide Demetriad, Niculae Soreanu, Nicolae Ciucurette, Vasile Cernat, Iancu

www.cimec.ro

Constantiniu şi toţi ceilalţi interpreţi au realizat creaţii, care de care mai frumoase. Înspre primăvară, murise însă Vasile Cernat şi din pricina aceasta piesa nu se mai jucase de cîteva săptămîni. Paul Gusty îmi dăduse să învăţ cu cinci zile înainte rolul sergentului Cwais, deşi rolul nu era deloc pentru mine. Sergentul trebuia să fie un om voinic, spătos, înăcrit : un misogin. Asistasem la repetiţii de multe ori şi prinsesem mult, mai ales din amănunţitele indicaţii ale lui Davila, care adeseori urca pe scenă şi arăta actorilor practic gesturi, mişcări şi atitudini. Învăţasem repede rolul, făcînd şi trei repetiţii. Cum am spus, rolul nu-mi convenea deloc. La spectacol, m-am achitat acceptabil, fără a izbuti să fac mare lucru. Noul director, Pompiliu Eliad, nu văzuse nici *Raphles*, nici *Stingerea*. În seara aceea era în lojă. După actul II, eram pe scenă ; Paul Gusty supraveghea schimbarea decorului. Directorul vine la mine şi-mi spune : „Bravo, domnule Popea, d-ta eşti un element bun ; mă mir de ce eşti trecut pe lista celor care urmează să fie înlăturaţi din teatru. Trebuie să avem grijă de băiatul ăsta, domnule Gusty, e un tînăr bun cu talent, nu e aşa ? — Cine ?" — răspunse Gusty distrat un moment, şi, uitîndu-se la mine, adaugă : „Da, e foarte bun". Înclinam parcă să spun ceva, dar m-am temut să nu-i schimb impresia pe care o avea atunci ; nu trebuia contrazis. În clipa aceea am fost cu prisosinţă răsplătit pentru toate lacrămile ce-mi pricinuise, cînd îmi spusese abia cu două luni înainte că sînt botos şi fără talent. I-am mulţumit directorului, spunîndu-i însă că eu sînt Manolescu, nu Popea, dar că şi eu sînt trecut pe lista proscrişilor.

In Ivan Kolomiiţev
(„Cei din urmă" de M. Gorki)

Prin vrerea unei întîmplări pot spune că în seara aceea s-au hotărît rostul şi rămînerea mea în teatru, deoarece altfel cine ştie pe unde aş fi fost magistrat ori avocat. În acea seară, eram în tot dreptul să nădăjduiesc că cel puţin înlăturarea mea din teatru nu se mai punea în discuţie. Nu m-a supărat nici faptul că nu mi s-a oferit nici cea mai mică recompensă materială pentru cele două eforturi destul de mari şi nici faptul că în vreme ce unii colegi au avut salariul sporit de la 100 la 150—175 de lei, eu rămîneam „bun în grad", cum se spune în armată celor ce nu-şi pot dobîndi o nouă calificare mai bună.

Încheiam întîia mea stagiune la Teatrul Naţional, avînd la activ un an de amărăciuni şi mai ales umilinţe, dar şi o satisfacţie. Începeam să cunosc procedeele cu care înţelegeau unii să-şi facă drum în teatru. Am tras o linie groasă sub bilanţul acelei stagiuni — în ceea ce mă privea — fără să pot uita nici azi cît am îndurat. Încrezător, nu însă încrezut, priveam înainte spre ce va fi.

Stagiunea sfîrşindu-se, firească că se luau măsuri pentru cea viitoare. Pompiliu Eliad avea înscris în programul lui, în prim rînd revizuirea şi selectarea repertoriului, cum şi a traducerilor mai ales. Printre alte piese care urmau să fie prezentate în stagiunea următoare era prevăzut şi *Falimentul* lui Björnsone Björnson, în traducerea profesorului

www.cimec.ro

Boniface Hétrat. Directorul inițiase un principiu: în unele piese, întreaga distribuție a rolurilor să fie alcătuită cu dubluri. Principiul s-a aplicat pentru început în *Falimentul*. Fiecare interpret repeta, pe rînd, alternativ, hotărîndu-se ca, două zile înainte de premieră, prin tragere la sorți, să se fixeze care din cele două echipe va intra în premieră. Lăsînd la o parte orice modestie, întrucît rolul convenea posibilităților mele, la premieră am avut un succes unanim recunoscut. Nu același lucru s-a întîmplat la cel de al doilea spectacol, ceea ce l-a și determinat pe Liciu să renunțe definitiv la rol. Cert este că pentru mine rolul Ganoes a fost prima piatră de încercare. A trebuit însă ca un coleg să cadă bolnav, un altul să moară, ca să pot înfrînge neîncrederea unora. Neîndoios este că în general în viață, chiar dacă avem încredere în noi, în puterea de muncă, în mult, puțina dăruire cu care sîntem înzestrați, avem totuși trebuință de atenția și încurajarea celor de care depindem, mai cu osebire în teatru, în timidele încercări ale începutului. În teatru, începătorii să fie utilizați cu răbdare, să li se dea putința să se verifice ei înșiși, să fie verificați de către cei ce au această îndatorire: directori și mai ales regizori. Altcum, ori lăsăm să lîncezească pe unii tineri cu calități reale, descurajîndu-i, ori năclăim zadarnic cadrele artistice cu funcționari dramatici.

Către sfîrșitul stagiunii 1908—1909, în luna aprilie, dacă-mi aduc aminte bine, într-o seară se juca *Falimentul*. Alexandru Davila, după o ședere de cîteva luni la Paris, revenise în țară. Era în loja Direcției, singur, invitat de Pompiliu Eliad. Prezența lui în sală s-a resimțit la toți actorii; eu eram mai în neastîmpăr decît toți; era și explicabil, întrucît știam părerea nu prea favorabilă pe care o avea despre mine, încă de cînd terminasem Conservatorul, cu trei ani înainte. După scena din actul al III-lea dintre „Valburg" (Marioara Voiculescu) și „Ganoes" (eu), scena cea mai tare din piesă, era în picioare în lojă și a aplaudat cu toată convingerea pînă la ultima lăsare a cortinei, apoi a și plecat. Am avut încă de atunci impresia că izbutisem să-l fac să-și schimbe părerea.

Aflasem — ce nu se află și nu se șoptește în teatru? — că are de gînd să-și alcătuiască o trupă de teatru permanent. Între colegi, numai de asta se vorbea, dîndu-se ca sigură plecarea din teatru a lui Tony Bulandra, Lucia Sturdza-Bulandra, Marioara Voiculescu, Maria Giurgea și Gh. Storin. Cîtva timp în urmă, svonul s-a confirmat, deoarece toți aceștia își înaintaseră demisiile, cam în același timp. Pompiliu Eliad era foarte afectat. A făcut toate încercările să-i convingă să revină asupra demisiilor, dar fără rezultat. După cîteva zile sînt și eu chemat de Davila. Locuia la Hotelul Princiar, la întretăierea Bulevardului cu str. Brezoianu. În cîteva cuvinte îmi împărtășește proiectul său și după o apreciere destul de măgulitoare asupra felului cum am interpretat rolul din *Falimentul*, mi-a propus un angajament; am acceptat în principiu, cu rezerva să vorbesc mai întîi cu directorul teatrului. Eram în grea cumpănă. Pe de o parte un angajament în condiții materiale destul de ispititoare și care-mi oferea, artistic, perspective noi, pe de altă parte, gîndul că nemulțumesc tocmai pe Pompiliu Eliad căruia îi datoram atît de mult. Să-l supăr, era să răspund cu ingratitudine la încrederea și sprijinul ce-mi acordase. M-am frămîntat cîteva zile în șir, fără să am curajul să iau o hotărîre care nu era deloc ușoară. Noua înjghebare era deosebit de interesantă, ni se părea tuturora, un semn de primenire a întregii mișcări teatrale din țară, cum a și fost. Davila era „om de teatru", priceput, dinamic și pe deasupra, omul care știa să cucerească. Îmi trimisese vorbă prin Vasile Enescu să-i dau răspuns categoric în 2—3 zile. Asta m-a hotărît să vorbesc cu directorul, rugîndu-l să-mi dea aprobarea să plec. Cînd i-am spus ce vreau, întîi s-a uitat lung timp la mine, apoi a căutat să mă convingă că tocmai în asemenea împrejurare să rămîn la Teatrul Național, instituție durabilă, în vreme ce noua întreprindere e ceva nesigur, vremelnic. La rîndul meu, am căutat să-l încredințez că orice s-ar întîmpla, îi voi fi mereu recunoscător pentru întreg sprijinul pe care mi l-a dat. Mi-a recomandat o zi-două de gîndire; la despărțire, nu mi-a dat mîna. A fost

www.cimec.ro

pentru mine, o jumătate de oră penibilă. Cu destulă strîngere de inimă, a doua zi mi-am dat demisia. Ne-am întîlnit în urmă adeseori. Se uita la mine cu aceeași privire aproape prietenească, dar mustrătoare, însoțită de un cuvînt bun. El nu vroia să creadă cu nici un preț în trăinicia unui teatru particular permanent. Timpul a dovedit contrariul. Dacă Compania Davila n-a putut să dăinuiască decît doi ani din motive care nu e locul să le analizez aci, nu e mai puțin adevărat că teatrul particular permanent, creat de Davila, a rămas în istoria teatrului romînesc.

Compania Davila (1909-1911)

...În ziua de 5 mai 1909, în casa soților Bulandra, iscăleam contractul cu Compania Davila. Vestea înființării acestei companii de teatru a stîrnit la unii mare entuziasm, la alții și oarecare neîncredere.

. . . . . .

Prima piesă cu care am început repetițiile, și cu care începeam stagiunea era *Stane de piatră* (Stein unter Steinen) de Sudermann, în traducerea lui Emil Fagure, regia lui Davila, cu o distribuție din cele mai bune. Mi se încredințase rolul Iacob Biegler, care era oarecum rolul principal. Prin aceasta, Davila îmi dovedea încrederea pe care de data aceea, în sfîrșit, o avea în mine. Primele repetiții mergeau destul de bine, dar cu cît ne apropiam de premieră, în special eu eram din ce în ce mai neliniștit. Davila însuși devenea mai nervos: era și regizor și actor. Era mereu nemulțumit de chipul cum repetam eu, mai ales. Avea dreptate, nici eu nu eram mulțumit; nu-mi dam drumul cît ar fi trebuit, repetam cu timiditate, cu jenă, înfrînat, ceea ce era o greșeală. În scena de revoltă din actul al III-lea trebuia să las frîu liber revoltei și eu eram oarecum reținut, fără elan; a fi dat ceva mai mult, mi se părea că exagerez. Greșeam. Drept este că nu numai la începutul carierei, dar foarte mulți ani în urmă, la repetiții eram reținut de o exagerată timiditate. Desperarea lui Davila a culminat cu vreo săptămînă înainte de premieră, cînd se gîndea chiar să mă scoată din rol și să i-l dea lui Tony. Singurul care mă susținea față de Davila era Fagure — care se găsea în sală — și avea multă încredere în ceea ce „aș putea" realiza, ceilalți erau de părerea regizorului și asta numai din pricina stîngăciei mele. Știți cînd m-am lecuit de această stîngăcie aproape total? Abia cînd ani mai tîrziu, am observat același cusur la majoritatea elevilor mei. De aceea, nu știu cum aș sfătui, mai ales pe cei tineri, să nu cadă în greșeala mea și a altora; să dea în repetiții cu tot curajul ceea ce au lucrat acasă, dacă se poate, chiar sporit, fără jenă, să nu se simtă stînjeniți de nimeni și de nimic. Studiul de-acasă uneori poate fi făcut în ton minor; în comparație cu repetiția pe scenă este ca și jocul de război operat pe hartă la birou cu chibrituri ori cu boabe de fasole imaginînd batalioane și regimente, pe lîngă războiul pe teren.

Biciuit și de îndemnul colegilor, dar mai ales de deznădejea lui Davila, la prima repetiție generală, mi-am dat drumul din plin, izbutind să împrăștii neliniștea tuturora, mai ales a celor care pronosticau că, din pricina mea, spectacolul se duce de rîpă.

În seara de 12 septembrie 1909 s-a deschis stagiunea. Sala era plină la refuz, deși prețul locurilor, pentru premieră, era sporit. În loji și parter, afară de 15—20 de spectatori care erau în sacouri negre, restul numai în frac și rochii de seară, ceea ce, în lumina sutelor de becuri, da sălii aspect de mare sărbătoare. Formidabil succes pentru directorul și regizorul Davila, foarte mult aplaudat și ca actor în rolul patronului de șantier, pe care l-a interpretat cu mult firesc, cu mult omenesc. Același mare succes pentru toți interpreții, fără excepție. Alături de ei, eu mai urcam încă o treaptă în teatru. Asta însă nu m-a făcut să-mi pierd capul; dimpotrivă, eram mai hotărît ca oricînd să sporesc ceea ce dobîndisem cu destulă greutate și necazuri. În legătură cu *Stane de piatră* am

www.cimec.ro

avut o prețioasă amintire. Aristizza Romanescu, la trei zile după premieră, mi-a trimis o scrisoare, însoțită de un dar, care pentru mine era de mare preț, scrisoare pe care o reproduc :

„Înainte, Manolescule !

Urmează cum ai început. Spuneau niște domni în sală : se vede că numele Manolescu e predestinat în artă ! Ia seama deci !

Îți trimit o spadă a lui Grigore Manolescu, cu care a jucat el în *Ruy Blas*, primul lui succes, ca amintire, dimpreună cu felicitările și urările mele cele mai călduroase.

15 septembrie 1909

Romaneasca"

După ce în stagiunea precedentă jucasem *Falimentul*, *Stane de piatră* mi-a dat prilejul să am deopotrivă cu alții mai multă încredere în perspectiva că eram în stare să realizez ceva în teatru ; nu făceam un pas greșit în viață. Davila își schimbase cu desăvîrșise părerea greșită pe care și-o făcuse la început despre mine — mi-a spus-o el însuși fără ocol. În stagiunea aceea am fost distribuit aproape în toate piesele ; diversitatea rolurilor ce mi s-au încredințat și în dramă și în comedie mi-a folosit enorm. Mă lua acasă împreună cu Vasile Enescu, „mîna și inima dreaptă" a lui, cum i-a scris din greșeală pe o fotografie ce i-a dăruit.

În stagiunea de iarnă 1909—1910, Compania nu cunoscuse decît mari succese. Făcuseră excepție piesa *Doi cocoși* (Le Poulailler) a lui Tristan Bernard, care a fost o „cădere" și asta cred numai din pricina distribuției pe care o făcuse greșită în parte — în teatru se întîmplă adeseori asemenea greșeli — și piesa originală *Urmările* a lui Emil Nicolau, gazetar și prieten mai mult politic al lui Davila.

Am deschis stagiunea în sala teatrului Modern cu piesa *Între culise* (La Rampe) de H. Rotschild, căreia i-a urmat *Rubiconul* (Le Rubicon), o comedie destul de mediocră, apoi *Maman Colibri* — i s-a păstrat titlul francez — în care Lucia Sturdza-Bulandra, îndeosebi, a avut una din cele mai izbutite creații. Pentru Marioara Voiculescu se prezenta *Salomeea*, care a însemnat și pentru teatru, dar mai ales pentru interpretă, un deosebit succes. Premierele se perindau destul de des, aproape în fiecare lună, deoarece se introdusese sistemul „abonamentelor lunare" pentru premiere. Era un mijloc — probabil — de a se asigura venit sigur prin încasările anticipate. *Salomeea* se juca în aceeași seară cu *Gringoire*, poemul lui Banville, în care interpretam rolul principal, alături de Davila (Ludovic al XI-lea), Gh. Storin (Olivier le Daim).

Cum am spus, *Gringoire* se juca în aceeași seară cu *Salomeea*. Marioara Voiculescu avea un rol greu, obositor, dar care i-a prilejuit o creație deosebită, tot așa de impresionantă cum a fost *Cidul* pentru Tony Bulandra. De altfel, în stagiunea aceea, *Maman Colibri*, *Gringoire*, *Salomeea*, *Cidul* și *Fecioara rătăcită* (La Vierge folle) au constituit adevărate izbînzi. Davila, ca regizor, s-a întrecut pe el însuși în punerea la punct a pieselor. Nu exista amănunt cît de neînsemnat care să-i scape, lucra cu noi toți, fără preget, pînă la istovire uneori.

Profesor la Conservator

...În ianuarie 1927, sînt numit profesor la Conservator, la catedra maestrului Nottara, care pe temeiul legii era scos la pensie pentru limită de vîrstă. Pensionarea Maestrului a fost o greșeală din cele mai mari, deoarece putea să fie de mare folos pentru încă vreo cîteva serii de viitori actori. Cît era de neexplicabilă legea care înlătura din învățămînt unele valori, prin pensionare, pentru limită de vîrstă, ar fi inutil

www.cimec.ro

să mai vorbim. Învechita „lege generală a pensiilor" nu admitea şi nici nu prevedea excepţiile. Cînd a apărut decretul „de numire" i-am scris Maestrului o scrisoare pe care o reproduc, cum şi răspunsul pe care l-am primit, din care apărea cum nu se poate mai clar, mîhnirea sa.

11 ianuarie 1927

„Stimate şi iubite Maestre,

Mi s-a făcut cinstea ca dintre alţi doritori pentru catedra la Conservator, să fiu ales eu. Socotesc aceasta o sarcină — plăcută desigur — dar nespus de grea. Urmez la această catedră celui mai mare dintre artiştii contemporani pe care teatrul nostru l-a cunoscut în cei din urmă patruzeci de ani după Grigore Manolescu, fiindcă d-ta, scumpe Maestru, pentru toată ţara, eşti şi rămîi reprezentantul cel mai de seamă azi al teatrului romînesc. Pentru mine personal, în afară de aceasta mai eşti şi rămîi mereu Profesorul drag de la care am învăţat abecedarul teatrului, grăirea frumoasă a limbei noastre romîneşti, ceea ce nu ştiuseră să mă înveţe, în liceu, dascălii mei de gramatică şi retorică.

Îţi închipuieşti uşor cred, iubitul meu Maestru, cu cîtă emoţie pornesc pe drumul cel nou. Am trebuinţă de o miruire a d-tale, de o încurajare, de cuvîntul d-tale bun. Am trebuinţă nu numai de încurajarea celui mai mare artist, dar de încurajarea Profesorului meu cu care în fiece clipă mă mîndresc, deoarece, tot ceea ce însemn azi în teatru, poveţelor, sfaturilor şi învăţămintelor primite de la d-ta, o datorez.

Aş fi fericit, Maestre, ca în clipa cînd calc pragul clasei, eu unul din ucenicii d-tale, să ştiu că-mi eşti alături.

Dacă această dorinţă a mea, nu o socoteşti cutezantă, te rog să-mi spui dacă Vineri 14 c. la ora pe care o vei fixa d-ta, pot să mă bizui pe deosebita cinste şi bucurie ce mi-ai face, să fii şi d-ta la Conservator.

Primeşte, te rog, Maestre, expresiunea întregului meu respect şi devotament.

Ion Manolescu"

Mi-a răspuns :

„Iubite prietene,
Te felicit.
Mulţumesc pentru cuvintele măgulitoare. Să mă ierţi că nu pot veni Vineri.
12 Ianuarie 1927

Cu salutări călduroase
Nottara"

Mi-a părut nespus de rău cînd am primit acest răspuns, scurt, rece. Aveam însă consolarea că nu eu am fost acela care-l mîhnise atît de mult. Mai tîrziu, în „Amintirile" sale, Maestrul scria :

„Sînt mîndru şi fericit că văd în jurul meu la Teatrul Naţional, precum şi în celelalte teatre, artişti de seamă care mi-au fost elevi în Conservator şi au ştiut atît de bine să profite de învăţămintele ce le-am predat, încît azi au ajuns actori cu renume, şi care, din cînd în cînd, la ocazii mari, îşi mai aduc aminte de vechiul lor profesor, care i-a învăţat să pronunţe frumos, să simtă cu sufletul, şi să gesticuleze omeneşte"...

www.cimec.ro

Goldoni: Teatrul comic

Cunoscut și definitiv consacrat în istoria culturii italiene ca reformator al teatrului, Carlo Goldoni (1707—1793) are marele merit de a fi înlesnit — prin vasta lui operă — trecerea de la vechea modalitate a commediei dell'arte la spectacolul modern, bazat pe texte literare concepute de dramaturgi.

Reformator fiind, adică înnoitor de concepții, era firesc ca Goldoni să-și fi expus în mod sistematic punctul de vedere asupra artei teatrale. De fapt, Memoriile *lui, ca și corespondența ocazională, abundă în referiri și considerații de ordin estetic. Mai limpede decît oriunde, însă, concepția novatoare a autorului venețian răzbate în* Il teatro comico *(Teatrul comic — 1750), comedie în trei acte, care, după propria mărturisire a lui Goldoni, „mai mult decît o piesă, poate fi considerată ca prefață a comediilor mele".*

Problemele abordate cu multă îndrăzneală și claritate în Teatrul comic *sînt numeroase, cuprinzînd aproape toate aspectele legate de text sau de spectacol, și constituind un adevărat îndreptar, un efectiv tratat de artă teatrală. Dat fiind că multe din dialogurile acestei piese sînt destul de cunoscute — ele apărînd în mai toate studiile goldoniene —, am reținut pentru cititorii noștri cîteva pasaje care, fără să fie de minoră importanță, au un caracter mai puțin răspîndit, totuși încă actual, mai ales pentru actori și regizori.*

Actul II

ANSELMO : ...în scurt timp, bunul gust a progresat în așa măsură în sufletul spectatorilor încît acum, chiar și oamenii de rînd sînt în stare să judece deschis caracterele și defectele comediilor.

LELIO : Asta e un lucru cît se poate de minunat.

ANSELMO : Vă voi spune și de ce. Comedia a fost născocită pentru a îndrepta viciile și a ridiculiza moravurile urîte ; și cînd comediile anticilor făceau lucrul acesta, întreg poporul era chemat să judece, pentru că văzînd pe scenă copia unui caracter, fiecare descoperea ori în sine însuși, ori în altul, originalul. Cînd comediile au devenit numai și numai bufonești, nimeni nu le mai lua în seamă, pentru că, sub pretextul de a stîrni rîsul, se îngăduiau cele mai grozave și mai sfoărăitoare bazaconii. Acum, cînd ne întoarcem să căutăm comediile în *mare magnum* a naturii, oamenii se simt mișcați din adîncul inimii și, preluînd pasiunea sau caracterul reprezentat, știu să discearnă dacă pasiunea e bine susținută, dacă personajul, caracterul, e bine condus și observat.

LELIO : Dumneavoastră vorbiți de parcă ați fi mai mult poet decît comedian.

www.cimec.ro

ANSELMO : Să vă spun, stăpîne. Cu mască sînt Brighella, fără mască sînt un om care, dacă nu e poet prin inventivitate, are totuşi discernămîntul necesar pentru a-şi înţelege meseria. Un actor ignorant nu poate să reuşească în nici un caracter.

LELIO (Mi-e tare teamă că aceşti comedieni ştiu mai multe decît mine) : Dragă prietene, faceţi-mi plăcerea şi spuneţi şefului trupei dumneavoastră că am comedii de caracter.

Actul III

Scena 3

ELEONORA: Aşadar, credeţi că voi putea face faţă îndeajuns cerinţelor de a fi actor ?

ORAZIO : Ca începătoare sînteţi acceptabilă ; glasul nu vă este sigur, dar el se modelează odată cu deprinderea de a juca. Băgaţi de seamă să rostiţi bine ultimele silabe, ca să se înţeleagă. Vorbiţi mai degrabă rar, dar nici prea rar. Iar în rolurile de forţă, încărcaţi vocea şi accelerati mai mult decît de obicei cuvintele. Feriţi-vă mai ales de cantilenă şi de declamaţie şi rostiţi firesc, ca şi cum aţi vorbi, căci comedia fiind o imitaţie a naturii, trebuie să facem tot ceea ce e verosimil. In ceea ce priveşte gestul, şi acesta trebuie să fie firesc, mişcaţi mîna după sensul cuvintelor. Gesticulaţi mai mult cu mîna dreaptă şi rareori cu stînga. Şi fiţi atentă să nu le mişcaţi pe amîndouă deodată, decît dintr-un impuls de mînie sau cînd o cere surpriza sau exclamaţia ; să vă fie o regulă ca, începînd fraza cu o mînă, să n-o terminaţi niciodată cu cealaltă, ci cu mîna cu care o începeţi, trebuie să o şi terminaţi. Vreau să vă atrag atenţia asupra unui alt lucru, foarte uşor de observat, dar de foarte puţini înţeles. Cînd un personaj are o scenă cu dumneavoastră, fiţi atentă la el şi nu vă distrageţi ochii şi mintea ; şi nu priviţi încolo şi încoace spre decoruri sau spre loji, căci din aceasta se nasc trei urmări foarte neplăcute. Prima, publicul e nemulţumit şi socoteşte personajul fie distrat, fie ignorant, fie inutil. A doua : se dovedeşte a fi o comportare urîtă faţă de personajul cu care aveţi scena ; şi, în sfîrşit, cînd nu se urmăreşte firul raţionamentului, cuvîntul suflerului soseşte pe neaşteptate, iar actorul rosteşte replica fără eleganţă şi fără naturaleţe : toate acestea compromit meseria şi ratează comediile.

ELEONORA: Vă mulţumesc pentru bunele sfaturi pe care mi le daţi. Voi căuta să le pun în practică.

ORAZIO : In orele libere, mergeţi la alte teatre. Observaţi cum joacă bunii actori, pentru că aceasta e o meserie care se învaţă mai mult din practică decît din reguli.

ELEONORA: Nici asta nu-mi displace.

ORAZIO : Vreau să vă dau încă o învăţătură şi pe urmă să-i lăsăm pe actori să repete restul comediei care se montează. Doamnă Eleonora, fiţi prietenă cu toţi, dar să nu ajungeţi la confidenţe cu nimeni. Dacă auziţi vorbindu-se rău despre colegi, încercaţi să puneţi o vorbă bună. Dacă vă aduc la cunoştinţă ceva împotriva dumneavoastră, nu daţi crezare şi nu luaţi în seamă. Cît despre rol, primiţi-l pe cel care vi se dă ; să nu credeţi că rolul lung e acela care face onoarea actorului, ci rolul bun. Fiţi silitoare. Veniţi devreme la teatru, încercaţi să fiţi pe placul tuturor şi dacă cineva vă priveşte cu ochi răi, prefaceţi-vă că nu observaţi ; căci dacă linguşirea e viciu, o înţeleaptă disimulare a fost întotdeauna virtute.

www.cimec.ro

Scena 9

ORAZIO : Ce e ? Nu s-a terminat repetiția ?

PLACIDA : Sînt aproape gata, dar domnul Lelio țipă și spune că scena aceasta merge prost.

ORAZIO : Dar de ce spune asta domnul Lelio ?

LELIO : Pentru că i-am auzit pe unii spunînd că Horațiu în *Poetica* lui dă următorul precept : nu se va aduce în scenă mai mult de două personaje deodată. Or, aici sînt cinci.

ORAZIO : Iertați-mă, spuneți celor pe care i-ați auzit că Horațiu nu trebuie înțeles așa. El spune *nec quarta loqui persona laboret*, pe care unii îl înțeleg așa : *să nu lucreze mai mult de trei*. Dar el a înțeles să spună că, dacă sînt patru, cel de al patrulea să nu se obosească, adică cei patru actori să nu se incomodeze reciproc, așa cum se întîmplă pe scenele improvizate unde, cînd sînt patru sau cinci personaje, se creează o situație confuză. De altfel, scenele se pot face și cu opt sau zece persoane, cînd sînt bine așezate iar toate personajele vorbesc la timpul lor, fără ca unul să-l stinghereasc pe celălalt, așa cum cad de acord toți actorii cei mai buni care au interpretat pasajul din Horațiu, amintit de dumneavoastră.

Scena 10

EUGENIO : Mai lipsește un lucru pe care nu îndrăznesc să-l spun.

ORAZIO : Sîntem între noi, poți vorbi în voie.

EUGENIO : Să nu se facă atîta zgomot în loji.

ORAZIO : Cam greu.

PLACIDA : La drept vorbind, e greu pentru noi actorii să jucăm atunci cînd publicul face gălăgie. Trebuie să ne umplem tot plămînul ca să fim auziți, dar tot nu ajunge.

VITTORIA: Cu publicul trebuie să ai răbdare. Dar cînd uneori se aud anumite fluierături și anumite glasuri de cocoș ? Tineret vesel ; trebuie să ai răbdare.

ORAZIO : Imi pare rău că-i stingheresc și pe ceilalți.

PETRONIO: Dar cînd îi auzi căscînd ?

ORAZIO : Semn că nu le place piesa.

PETRONIO: Ei ! Cîteodată o fac din răutate ; și mai ades în primele seri cu piesele noi, pentru a le compromite, dacă pot.

LELIO : Știți ce cîntă cei care vin la cîte o piesă ? Cantoneta unui *intermezzo :*

Domnul meu, nu ai ce-i face :
Eu am dat aici pitace,
D-aia vreau să fac ce-mi place !

SUFLERUL: Mă duc sau nu mă duc ?

TONINO : Haida-de, că acum te trimit...

SUFLERUL: Cum vorbiți, domnule Pantalone ?

TONINO : Cu gura, cumetre.

SUFLERUL: Băgați de seamă : fiți cuviincios cu mine, altfel vă veți căi. O să vă fac să spuneți prostii pe scenă, dacă nu vă purtați frumos. Iar dacă actorii își cîștigă stimă, se datorește măiestriei mele de a sufla.

ORAZIO : Desigur, totul contribuie la buna reușită a lucrurilor.

www.cimec.ro

STANISLAW MARCZAK-OBORSKI

Viața teatrului polonez*

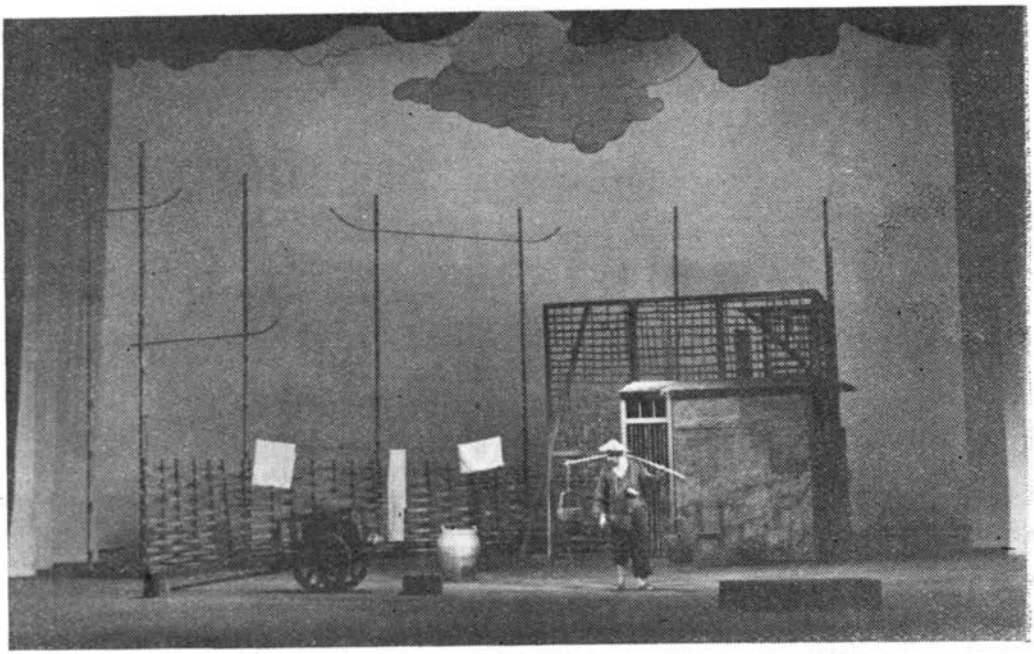
Actualmente, fiinţează în Polonia 120 de teatre profesioniste. Dintre acestea, 75 sînt teatre dramatice, 8 de operă, 7 de operetă, 6 satirice şi 24 de păpuşi. Toate aceste teatre dispun de săli proprii în care desfăşoară o activitate permanentă. Totodată, majoritatea colectivelor artistice întreprind lungi turnee, cu prilejul cărora poposesc în toate centrele importante ale ţării. Singura formaţie permanentă care nu dispune de sală şi, ca atare, nici de sediu stabil, este echipa de teatru sătesc, aceasta fiind totdeauna în deplasare şi jucînd pe scene mai mult sau mai puţin rudimentare, în localurile şcolilor săteşti sau ale căminelor culturale. În afara teatrelor profesioniste permanente, în oraşele mai importante ale ţării funcţionează şi cîteva teatre experimentale, ca Teatrul „Cricot II" din Cracovia, Teatrul satiric studenţesc din Varşovia şi Teatrul studenţesc „Bim-Bom" din Gdansk.

Deşi repertoriul celor 120 de teatre profesioniste se caracterizează îndeosebi prin varietatea titlurilor ce le cuprinde, pe planul genurilor abordate el vădeşte o anume ten-

* Articol scris pentru revista „Teatrul"

Scenă din „Ruy Blas" de Victor Hugo (Teatrul Armatei din Varşovia)

www.cimec.ro



Scenă din „Omul cel bun din Sezuan" de Bertolt Brecht (Teatrul Armatei din Varşovia)

dinţă — generală la teatrele poloneze — de a prezenta cu precădere marile opere ale dramaturgiei naţionale.

Se impune o explicaţie: cu cîţiva ani în urmă, se manifesta la oamenii de teatru polonezi o vădită preferinţă pentru piesele scrise în stilul realismului tradiţional, adică al acelui realism promovat de dramaturgia din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În ultima vreme, se face observată o altă tendinţă, şi anume aceea de a îmbogăţi repertoriul cu opere ale teatrului aşa-zis poetic. Pe planul dramaturgiei clasice, această tendinţă s-a concretizat într-un interes deosebit atît pentru drama romantică poloneză, reprezentată mai ales prin Mickiewicz, Slowacki şi Krasinski, cît şi pentru drama neoromantică de la începutul secolului al XX-lea, reprezentată mai ales prin Wyspianski.

Astfel, în cursul stagiunii, Teatrul Naţional din Varşovia, cît şi Teatrul „Slowacki" din Cracovia au montat *Cordian* de Juliusz Slowacki. Primul, în regia lui Erwin Axer şi Jerzy Krezmar; al doilea, în direcţia de scenă a lui Bronislaw Dabrowski. Teatrul Nou din Lodz a reprezentat *Noaptea de noiembrie* (pus în scenă de Kazimierz Dejmka), în timp ce Teatrul Polonez din Wroclaw a montat *Nunta* de Stanislaw Wyspianski.

Dacă reprezentarea dramaturgiei clasice a constituit o preocupare permanentă pentru teatrele poloneze, efortul principal s-a îndreptat totuşi spre dramaturgia originală contemporană, care în ultima vreme a repurtat cîteva importante victorii. De un deosebit interes s-au bucurat mai ales piesele psihologice, pe teme morale.

Dintre acestea se cer menţionate: *Cheia prăpastiei*, de Krzyszof Gruszczynski, în care se operează o minuţioasă analiză psihologică asupra aviatorului american care a aruncat prima bombă atomică asupra Hiroshimei (Teatrul de Cameră din Varşovia); *Peretele înalt*, de Jerzy Zawieyski, o dramă a oamenilor asupra cărora războiul a lăsat răni fizice şi morale adînci (Teatrul de Poezie din Cracovia), sau *Solitudinea*, de Maciej Slomoczynski, în centrul căreia se situează peripeţiile marinarilor polonezi arestaţi de către armata lui Cian Kai-şi şi deţinuţi în Taivan (Teatrul Armatei Poloneze din Varşovia).

Dintre piesele clasice ruse şi cele sovietice reprezentate pe scenele poloneze trebuie

www.cimec.ro

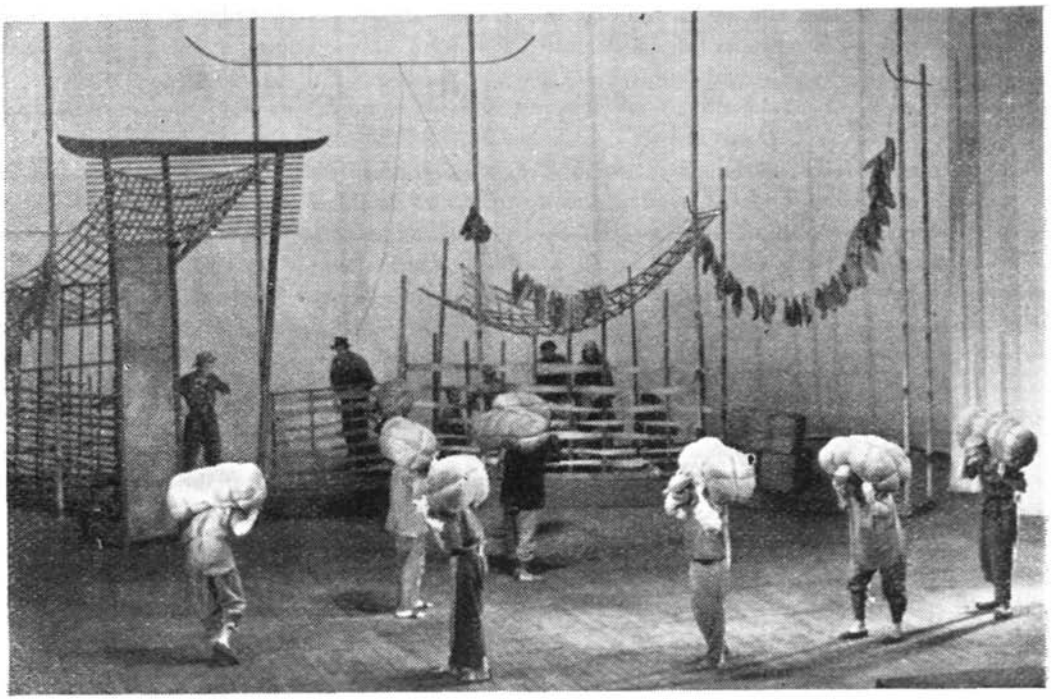
să menționăm, în primul rînd, piesa lui Leonid Leonov: *Caleașca de aur*, a cărei premieră mondială a avut loc pe scena Teatrului Comun din Varșovia. Piesa a fost reprezentată concomitent de teatrele din Cracovia, Katowice și Gdansk. Spectatorii din Olsztyn au avut prilejul să cunoască piesa lui Lermontov: *Spaniolii*, pe care teatrul local a reprezentat-o într-o foarte izbutită montare scenică. Ca și în ceilalți ani, dramaturgia lui Gorki a trezit același interes viu, păstrînd un loc de seamă în repertoriul teatral. Printre cele mai interesante spectacole gorkiene, se înscriu: *Vassa Jeleznova*, la teatrul din Bialystock, *Micii burghezi*, la Teatrul din Czestochowa, și *Bătrînul*, la Teatrul din Torun. Nu putem încheia capitolul dramaturgiei sovietice reprezentate, fără să amintim de numeroasele piese pentru copii și tineret, incluse în repertoriul marii majorități a teatrelor noastre.

În general, putem vorbi de un echilibru stabil între repertoriul național și cel străin, ca și între repertoriul clasic și cel contemporan. Voi ilustra cele afirmate prin cîteva date statistice. Astfel, anul acesta, teatrele dramatice din întreaga țară au inclus în repertoriul lor 150 de piese, dintre care 75 clasice și 75 contemporane. Dintre cele contemporane, 30 aparțin dramaturgiei autohtone, iar 45 fac parte din dramaturgia sovietică, cehă, iugoslavă, franceză, spaniolă, italiană, germană, engleză și americană.

Dintre piesele românești, teatrele noastre prezintă *Scrisoarea pierdută* de Caragiale (la Teatrul din Lodz, în regia lui Sică Alexandrescu) și *Cîtadela sfărîmată*, de H. Lovinescu (la Teatrul Polonez din Wroclaw, în regia lui Jakob Rotbaum). Totodată, piesa lui M. Sebastian: *Steaua fără nume* se află în studiu la cîteva teatre și probabil că în scurtă vreme va fi reprezentată.

În ultima vreme, în presa de specialitate se dezbate mult problema diversității stilurilor în teatru. Consider că exemplul oferit în această privință de Teatrul cel Nou din Lodz este edificator.

Scenă din „Omul cel bun din Sezuan" de Bertolt Brecht (Teatrul Armatei din Varșovia)



www.cimec.ro

În peisajul teatral polonez, Teatrului din Lodz îi revine un loc de seamă, în primul rînd, fiindcă deserveşte populaţia unui oraş muncitoresc, în al doilea rînd, fiindcă el vădeşte o preocupare meritorie pentru forma plastică a spectacolelor sale, mă refer la ultimele în special. Teatrul şi-a început activitatea acum cîţiva ani, reprezentînd aşa-numitele „piese de producţie", confecţionate în spiritul unui „realism" simplist şi amintind prin conţinutul lor reportajele din presă. Această practică a dus la un schematism al mijloacelor de expresie, creînd dramaturgiei originale contemporane o situaţie de inferioritate faţă de repertoriul clasic. Teatrul şi-a regăsit în ultima vreme combativitatea ideologică şi stilul adecvat, montînd într-o formă monumentală — în care metaforei teatrale îi revenea un loc primordial. — piesa *Povestire despre Turcia*, de Nazim Hikmet, *Casa din cărţi de joc*, de Zegadlowicz, *Baia* de Maiakovski, ca şi *Don Juan*, de Molière, şi *Noaptea de noiembrie* de Wyspianski.

*

Nu putem încheia această succintă trecere în revistă a vieţii teatrale din Polonia, fără a pomeni de acele măsuri organizatorice care, în ultimul timp, au vizat toate domeniile artei noastre teatrale. Astfel, Institutul de Stat pentru Artă a organizat o consfătuire pe marginea documentării sistematice a oamenilor de teatru cu ajutorul filmului. Pe baza indicaţiilor consfătuirii s-a trecut de îndată la turnarea unor asemenea filme care vor consemna creaţiile actoriceşti şi regizorale valoroase. Din iniţiativa Asociaţiei artiştilor polonezi de teatru şi film a fost pregătită prima Consfătuire naţională consacrată problemelor baletului. Pe de altă parte, oamenii noştri de teatru aşteaptă cu un legitim interes Consfătuirea naţională consacrată situaţiei teatrelor de operă, ca şi Congresul oamenilor de teatru, cu prilejul căruia va fi luată în discuţie modificarea structurii organizatorice şi financiare a teatrelor noastre.

De asemenea se cere consemnată iniţiativa Asociaţiei artiştilor polonezi de teatru şi film de a crea un premiu pentru marcarea celor mai valoroase realizări în domeniul artei scenice, cît şi în domeniul de cercetare teoretică a problemelor de teatru. Premiul „Leon Schiller" (după numele cunoscutului regizor, teatrolog şi pedagog polonez, mort în 1954) va fi decernat din doi în doi ani.

*

Schimburile culturale, pe care R. P. Polonă le iniţiază în ultima vreme cu un număr din ce în ce mai mare de ţări, au prilejuit, pe planul mişcării teatrale, cîteva manifestări importante. Dintre ansamblurile străine care ne-au vizitat ţara, vom aminti de Everyman Opera, de Burgtheater din Viena, care a prezentat un ciclu de spectacole cu *Intrigă şi iubire*, de Schiller, şi *Concertul*, de Bahr. La rîndul lor, Teatrul Vechi din Cracovia, Teatrul Naţional din Varşovia, cît şi soliştii Operei din Vraşovia au jucat pe scenele din Viena, Paris, respectiv Helsinki.

Spaţiul restrîns pe care paginile unei reviste ce îmbrăţişează o varietate de probleme îl pot acorda de obicei uneia singure este, desigur, neîndestulător pentru a putea cuprinde aspectele variate pe care le prezintă mişcarea teatrală dintr-o ţară. De aceea, n-am încercat decît să sugerez cîteva din preocupările oamenilor noştri de teatru şi realizările pe care le-a cunoscut mişcarea noastră teatrală, datorită străduinţei lor.

www.cimec.ro

cronica

Grădina poeților

Primăvara întîrziată ne-a găsit la Sinaia, pe aproape de jumătatea lui iunie, în miresme de liliac, sub tirul perseverent al unor ploi cu bătaia scurtă și îndîrjită. Eram adunați, între zidurile fastuoase ale castelului plantat pe Furnica, scriitori, critici, regizori, actori de la miazănoapte și miazăzi, de la soare-răsare și soare-apune, din toate colțurile țării. Interesul nostru, constituit în numitor comun, se îndrepta spre descifrarea, spre tălmăcirea unor sensuri ale literaturii dramatice originale.

...Într-o seară, am zărit, prin vitraliile delicat desenate din fosta capelă regală de la Pelișor, un brad mărunt cu o siluetă foarte spirituală. Și mi-am amintit, neștiind la început de ce, despre un capriciu... horticol sau silvicol al celebrului Lugné-Poë. Îndrăgostit de dramaturgie — ce pasiune nobilă și, din păcate, nu etern cultivată de unanimitatea regizorilor! —, marele om de teatru francez cerea scriitorilor cărora le jucase cîte o piesă un suvenir modest și destul de bizar. Nedumeriți, probabil intrigați, autorii lucrărilor cu pricina acceptau lesne să-i dăruiască rădăcina sau butașul solicitat, fără să le bănuiască prea limpede destinația. Și așa au apărut în grădina lui Lugné-Poë doi brazi botezați Pelléas și Mélisande, datorați lui Maeterlinck, un arbust delicat care era recomandat Henri de Régnier, un stejar viguros supranumit Bernard Shaw ș.a.m.d....

Lucrările noastre au continuat sîrguitor și dincolo de seara în care am făcut cunoștința revelatoare cu puiul de brad din parcul castelului. Într-o formă bine gîndită, pe grupe de seminar, s-a discutat în jurul a șase piese care au înfruntat luminile rampei (Rețeta fericirii, Cetatea de foc, Hanul de la răscruce, Împărăția lui Machidon, Ziariștii, Mă acuz) *și pe marginea altor șase, nefinisate încă, dar semnate în bună parte de debutanți în ale scrisului dramatic. Nu știu cine a fost marele vinovat. Aerul puternic ozonificat de la poalele Carpaților? Cadrul de poezie învăluitoare, alimentat de statura și culorile fantastice ale tulburătoarelor noastre piscuri? Zelul entuziast, proaspăt, juvenil de primăvăratic al „școlarilor" care n-au tras chiulul de la nici o oră? Înțelepciunea matură, trezită și făgăduind să rămînă vie, a acelora care nu au dreptul să uite că orice epocă se recomandă prin dramaturgii ei, că marile constante ale unei vremi se lasă identificate, mai tîrziu, tocmai în opera acestora? Chiar dacă nu sînt în stare să definesc fără greș pe principalul acuzat, mă văd totuși îndreptățit să constat că a fost o discuție extrem de temeinică, care își va putea măsura cu succes fertilitatea în vremea ce va să vină.*

Un om de spirit remarca, la capătul dezbaterilor — asimilînd cele petrecute cu... marile evenimente politice — că s-a creat un „spirit al Sinaiei". E adevărat că de data aceasta s-au putut mai bine, poate, decît altădată, scoate în evidență coordonatele unei

www.cimec.ro

critici principiale. Din păcate, uneori, în trecut, criticii de teatru au mers în exercițiul profesiunii lor pe o linie sinuoasă, căutînd, prin paradox, un echilibru al liniștii mărunte. S-a creat prejudecata dispenselor de critică; și — ce e mai curios! — nu pentru cei infirmi, ca în armată, ci pentru cei considerați etern valizi. Au apărut, prin consensul pasivității criticilor, niște valori „consacrate", care cu fiecare op, indiferent de dimensiunile lui reale, aduceau.... „o contribuție valoroasă la dezvoltarea literaturii noastre, marcînd un însemnat salt calitativ în ansamblul creației proprii" etc., etc... Orice imputare, cît de neînsemnată, trezea ciclonuri, uragane, taifunuri în Olimpul „consacraților", dispuși să extermine, cel puțin pe plan moral, pe temerarii judecători — desigur improvizați, inculți, incapabili să-i aprecieze și să-i înțeleagă, insuficient de orientați ș.a.m.d. — ai unor lucrări epocale. In schimb, semaforul rămînea permanent deschis pentru trecerea vehemențelor la adresa celor ce se încumetau să-și încerce prima sau a doua oară norocul pe tărîmul literelor. Fără îndoială că această situație n-a fost de loc generală în anii din urmă, dar consacrați prea ușor iritabili și critici prea dispuși să nu strice palmaresul consacraților s-au găsit, din păcate, destui.

Și la Sinaia, în primăvara lui '57, s-a teoretizat, pe ici pe colo, un raport bizar între critic și creator: cică un critic are dreptul să scrie și creatorul să nu-l citească, tot așa cum un creator poate să-și fericească semenii fără ca un critic să aibă obligația de a se lăsa sezisat de producția literară a colegului său. Cu alte cuvinte, zică vecinii ce or vrea, eu tot îmi văd de treaba mea! Marea, zdrobitoarea majoritate a participanților la discuții a judecat însă cu totul altfel, dovedind un admirabil simț de răspundere colectivă, deosebit de grijulie pentru soarta literaturii noastre dramatice realist-socialiste. Și tocmai în această perspectivă, pe această linie, s-a dezvoltat cît se poate de rodnic consfătuirea de pe valea Prahovei. Principialitatea criticii, dragostea care a animat-o, atenția minuțioasă acordată fiecărui fapt pozitiv dintr-o lucrare sau alta au determinat pe scriitori să-și aplece urechea la observații, să le ia în seamă pentru binele operei lor, pentru progresul scrisului nostru in ansamblu. În acest climat admirabil, s-au auzit pronunțate niște nume noi — Ion D. Sîrbu, I. Șerban ș.a. —, care păreau să promită că vor obosi — în înțelesul bun al cuvîntului — cu prezența în dramaturgie, de acum încolo, și pe directorii de teatre și pe criticii care obișnuiesc să învețe să pronunțe, numai după o îndelungată repetare.

Am fi nedrepți cu scriitorii, chiar dacă „consacrați", în situația în care nu am aminti și cîteva tendințe de critici prea... creatoare. Sînt unii binevoitori, care pornesc să analizeze piesa X și, încetul cu încetul, apreciind defavorabil o situație sau alta, propun... mici modificări, care duc la piesa Y, Z etc., etc. Această modalitate critică confundă scriitorul cu o plastilină ținută la mare căldură, care e în stare să îmbrace orice formă, dobîndind rînd pe rînd personalitatea degetelor care o modelează mai avizat, mai distrat, sau pur și simplu incompetent. Dar tocmai fiindcă n-a fost inutil menajat Olimpul consacraților și fiindcă nu s-a folosit critica de tip plastilină înfierbîntată, s-a ajuns la rezultate foarte bune la Sinaia.

Analizînd pe obiect, în mod profund și serios, s-au relevat date foarte avantajoase ale lucrărilor în cauză și deficiențe instructive. Măsura de unitate au constituit-o orientarea socialistă a piesei și talentul, capacitatea de transfigurare artistică a autorului. Cu o asemenea optică, impresionant de sănătoasă, nu s-au putut trage decît concluzii valabile. Degeaba se vaită cu lacrimi iezuite pesimiștii care nu găsesc grăunțe de aur în dramaturgia noastră. Talentul plurivalent al poporului romîn are și intonații dramatice, care trebuiesc remarcate, cultivate și încurajate.

Și aici, ajungem la grădina lui Lugné-Poë. La Sinaia s-au plantat arbuști noi, robuști, în pădurea dramaturgiei originale. E indispensabil, însă, ca directorii noștri de teatre să-și descopere înclinații... horticole, silvicole. Nu le propunem să semene în grădina lor spanacul. Dar să caute sămînța bună, s-o îngrijească, s-o stropească și să se

www.cimec.ro

mîndreasca cu rodul ei bogat. E drept că există şi soluri mai aride. Nu-mi vine a crede însă că Teatrul Armatei, care n-a avut stagiunea aceasta nici o premieră cu o piesă originală contemporană, a fost năpăstuit cu cea mai ingrată parcelă. Cu atît mai vîrtos cu cît tot în Bucureşti, prin alte teatre, a plouat şi sămînţa a încolţit. Tot aşa cum nu pare de crezut că tocmai la Baia Mare s-a nimerit cel mai grozav cernoziom, care a dat o recoltă senzaţională de două premiere originale pe ţară. E limpede că intră în joc şi predispoziţiile horticole ale directorilor de teatre. Să se înveţe să-şi facă grădină — grădina poeţilor dramatici —, să selecţioneze sămînţa, să îngraşe pămîntul la nevoie, dar să scoată numaidecît rod. Consfătuirea de la Sinaia a dovedit — slavă domnului! — că avem resurse admirabile, cu ajutorul cărora se pot înălţa pe lîngă fiecare teatru adevărate grădini ale Semiramidei.

Atenţie, mare atenţie, tovarăşi directori! Nu vă mai crede nimeni cînd spuneţi că aţi beneficiat de condiţii climaterice şi obiective defavorabile.

H. DEL.

Trăinicia culturii noastre teatrale

Teatrul Naţional Iaşi : *Zorii teatrului naţional*, **spectacol festiv**

„În o epocă de streinomanie, la 1816, am fost înfiinţat un teatru de societate în casele răposatului Hatman Constantin Ghica... Actorii erau fii şi fiice a celor întăi familii, care reprezentau piese franceze. Acestora am încredinţat întreprinderea pe atunci sumeaţă a face o buşă în acea streinomanie, adresînd limba patriei către inimi patriotice... Inimile s-au încîntat şi auzul a început a se domestici cu limba ce pe atunci se numea dialect."

(Gh. Asachi, în prefaţa la Mirtil şi Hloe)

Primul spectacol de teatru jucat în limba naţională are în viaţa unui popor aceeaşi sau aproape aceeaşi însemnătate ca a celor dintîi monumente ale literaturii şi istoriografiei. Cu atît mai mult la noi, la romîni, care am fost nevoiţi nu numai să ne făurim o cultură izvorîtă din fiinţa şi firea poporului, ci mai cu seamă s-o impunem şi s-o apărăm la răscrucea nenumăratelor încălcări şi influenţe străine. Am avut nevoie de o mare generaţie patriotică, în stare să înfrunte şi să biruiască prejudecăţile, împotrivirile şi trădarea claselor stăpînitoare, străine de interesele poporului, ca şi de limba şi de sufletul lui. Din fericire, această generaţie a apărut şi s-a pronunţat cu fermitate : Asachi, Kogălniceanu, Alecsandri sînt numele marilor personalităţi înscrise cu litere de aur pe frontispiciul Pantheonului nostru.

Bunăstarea şi înflorirea de astăzi a mişcării teatrale ne îngreunează, poate, înţelegerea deplină a semnificaţiei celui dintîi spectacol în limba romînă, ivit eroic la lumina sfeşnicelor, în seara de 27 decembrie 1816. Astăzi, cînd orice exigenţă sau dezbatere teatrală începe de pe platforma rafinamentului şi a gustului, cînd au dispărut grijile şi precaritatea materială, şi ne putem răsfăţa în voie, nu fără efort de imaginaţie izbutim a reconstitui primii paşi ai teatrului şi dramaturgiei noastre, deşi lor le datorăm în cel mai înalt grad avîntul şi reuşitele actuale. Pe Asachi însuşi, oare nu l-am uitat peste măsură, nesocotindu-i activitatea şi aportul hotărîtor ? Nu ne complacem oare prea mult să-l considerăm, în cîmpul artei, doar un versificator naiv şi stîngaci ? În ciuda uşurinţei cu care trecem de obicei peste numele lui, Asachi a fost un ilustru animator şi om de cultură, ctitorul artei noastre teatrale. Datorită efortului său generos, limba romînă — desconsiderată, umilită — a răsunat pentru prima oară pe scenă. Dacă n-ar fi decît faptul acesta, şi mîndria noastră ar fi justificată, după cum legitimă i-a fost mulţumirea cu care

www.cimec.ro

Afișul spectacolului festiv de la Iași

își încheia spectacolul *Mirtil și Hloe* din 1816, adresîndu-se „actorilor":

În un timp de ovelire, pe cînd limba cea romînă
Din palaturi întărită, se vorbea numai la stînă,
Nobili voi de neam și cuget, sfărmînd a sale fere,
Vorbit-ați întîi c-aciia ce ne dau pîne și miere,
Și-ați vădit în astă piesă, c-a lor inimi nu sunt mute.

Grație lui Asachi și prelucrării pastoralei *Mirtil și Hloe* (după Gessner și Florian) — grațios elogiu adus iubirii și puterii ei de jertfă —, limba romînă s-a dovedit matură pentru exprimarea de idei și sentimente pe scena teatrului. Primul pas fusese făcut. A urmat, însă, un drum anevoios, presărat de primejdii și obstacole, drumul definitivei afirmări. Trebuia depășită perioada diletantismului, trebuia creată o școală națională de artă dramatică. Primele avînturi au fost însoțite și de primele înfringeri. Arta actorului bătea pasul pe loc, dacă nu chiar regresa. Pe scenă se vorbea romînește, dar începea să se vorbească urît, fără decență și fără har. Îngrijorat, Alecsandri scria că „teatrul nostru nu e decît o păpușărie pretențioasă". Se impunea un nou efort, o nouă impulsionare. Și iată că acestea vin, și chiar din partea unui actor, Costache Caragially, care în 1844 scrie și joacă *O repetiție moldovenească sau Noi și iar noi.* Mai mult decît o farsă, aceasta e o piesă-program. În ea se deszvăluie condițiile trupelor romînești, raporturile lor cu impresarii străini interesați doar de cîștigul bănesc, nivelul artistic al actorilor, rudimentarele mijloace de expresie ale acestora. Pentru cultura noastră dramaturgică, *O repetiție moldovenească* rămîne din multe puncte de vedere ceea ce pentru italieni e *Il Teatro Comico* al lui Goldoni: un manifest și o lecție de artă, a căror importanță a fost clar subliniată în prefața lui Mihail Kogălniceanu: „...*repetiția* d-sale Caragiali ne poate sluji pentru trii considerații destul de însămnate. Întăi ea ne arată cu culoare atît de vie cît și adevărată starea teatrului național sub direcții străine. Al doile ea ne dovedește că nu vom pute avea actori Romîni pînă cînd nu vom avea un conservatoriu național, o dorință pe care o vedem rostită și de către frații noștri de dincolo de Milcov; și al treile această piesă poate sluji de un document foarte important pentru viitorii cercetători a începutului teatrului național".

Dar o artă scenică națională nu avea sorți de propășire fără o dramaturgie națională, după cum nu se putea sluji numai de piese programatice și de traduceri. Resimțitul gol de repertoriu original a fost umplut în primul rînd de Vasile Alecsandri, cu prisosință. A spune că Alecsandri e părintele literaturii noastre dramatice e insuficient, pentru că ne gîndim mai ales la prioritatea cronologică. Adevărul e că Alecsandri a fost un dramaturg autentic, un mare creator de personaje ale scenei. El a izbit cu toiagul talentului său în stîncă și a făcut să țîșnească șuvoiul de apă vie al dramaturgiei noastre, din care au băut apoi toți urmașii. Fără Alecsandri, marele nostru autor comic Caragiale n-ar fi de conceput. Păstrînd proporțiile, poetul de la Mircești stă față de Caragiale cel puțin ca Mozart față de Beethoven. Alecsandri a populat scena cu tipuri vii, cu

www.cimec.ro

un univers ce acoperea, pe măsurile cele mai exacte, societatea contemporană lui. Şi dacă se poate vorbi de o actualitate a lui Caragiale — în sensul satirei la adresa unui mediu nu de mult apus — putem afirma cu bună ştiinţă că şi Alecsandri e la fel de interesant şi de valabil, deşi ne referim doar la comedii şi „cîntecele".

Am evocat, în rîndurile de mai sus, trei momente din evoluţia teatrului romînesc. Alegerea lor n-a fost, însă, la libera inspiraţie: ele constituie tocmai cele trei puncte ale spectacolului coupé: *Zorii teatrului naţional*, prin care teatrul din Iaşi a sărbătorit 140 de ani de la prima reprezentaţie în limba romînă. Un spectacol admirabil, atît prin forţa evocatoare, cît şi prin ţinuta artistică. Primul cuvînt de laudă i se cuvine regizorului Dan Nasta, care s-a orientat cu multă sensibilitate şi gust în cîmpul valorilor dramatice. El a ţintit un dublu scop: pe de o parte să aducă un omagiu iluştrilor înaintaşi, pe de altă parte să marcheze trei etape diferite în evoluţia artei actoriceşti, de la amatorism la măiestrie, trecînd prin disciplinarea profesională. A izbutit pe deplin. *Mirtil şi Hloe* a avut, în viziunea lui Nasta — întregită de delicata sensibilitate coloristică a scenografului Dan Nemţeanu — o nespusă graţie şi, am putea spune, prospeţime. Actorii l-au înţeles şi i-au secondat credincios intenţiile, în ciuda greutăţii de a fi *voit* diletanţi. Prin indicaţii chibzuite cu gust şi judiciozitate, regizorul şi interpreţii au adus pe scenă tot parfumul unei epoci, fiorul primei seri de spectacol romînesc. Întreaga distribuţie (Mirtil — Valentin Ionescu; Hloe — Virginia Bălănescu; Lizis — George Macovei) s-a integrat cu supleţe în atmosfera şi tonul pastoralei, dar Virginicăi Bălănescu i se cuvine un elogiu particular pentru gingăşia şi spontaneitatea naivă, pe care i le-ar fi invidiat desigur şi d-na Şubin, născută Ghica, interpreta de la 1816.

Miluţă Gheorghiu în Coana Chiriţa

Unora din spectatorii de la Iaşi li s-a părut că în *O repetiţie moldovenească*, Nasta n-a pus destul accent pe comedie, pe farsă. Socotim că regizorul a procedat, totuşi, bine. Ţinînd seama de coordonatele largi ale spectacolului festiv, el a subliniat în special latura programatică a piesei, semnificaţia ei morală şi estetică. Cît despre latura comică, ajunge să amintim că distribuţia îl conţine pe Miluţă Gheorghiu (Macé), pentru a ne da seama că ea a fost departe de a fi sacrificată. După cum am acceptat şi soluţia de a nu diviza tranşant scenele de „teatru în teatru" în raport cu celelalte, întrucît această soluţie corespundea atît lecţiei de realism a piesei, cît şi intenţiei regizorale de a fixa un anumit stadiu al meşteşugului scenic. În afară de citatul Miluţă Gheorghiu, cu îndrăcita sa vervă comică, se cer menţionaţi Ion Schimbinschi, care a înţeles marea dăruire şi puterea de muncă şi animare a lui Caragially, cum şi Al. Blehan (Idieru), Valea Marinescu (M-me Macé) şi Remus Ionaşcu (Greceano).

În sfîrşit, *dulcis in fundo*, cantonetele comice ale lui Alecsandri, uluitoare cascadă de măşti şi de melodii, şi tot atîtea modele de bravură actoricească. Seria a început cu Ştefan Dăncinescu în *Clevetici*. *Ultra-demagogul*:

Unii îmi zic că sunt tribun,
Alţi pretind că sunt nebun,
Dar eu n-aud, eu sufăr tot
Căci sunt un mare patriot!

www.cimec.ro

Proaspătul artist emerit a ținut să-și îndreptățească titlul și a fost desăvîrșit : suflu impresionant (verificat mai ales după falsul final), dicțiune impecabilă și frazare aidoma, mobilitate în mimică și în gesturi, vervă, capacitate de satirizare. Naționalul ieșean are în Dăncinescu un comedian deosebit de valoros !

A venit apoi rîndul Margaretei Baciu, grimată cu multă abilitate și îmbrăcată în abundentul șir de fuste ale *Mamei Angheluța Doftoroaie :*

Iată, iată și mătușa !
Eu sunt mama Angheluța,
Care știu descînteci mii,
Și-orice soi de doftorii.

Dialogul dintre interpretă și spectatori s-a stabilit imediat și firesc, actrița cîștigînd întreaga încredere a acestora din urmă, ceea ce constituie un elogiu integral adus Margaretei Baciu.

...Auzi dumneata ? Merge focul pe apă ca în vremea halimalei, în sfîrșit am ajuns la Beligrad...

Ați recunoscut-o pe cucoana Chirița, sosită din *voiagiu ?* L-ați recunoscut pe inegalabilul ei interpret ? Ce-am mai putea spune despre neprețuitul nostru Miluță, unul din cei mai buni comedieni romîni în viață ? Nimic altceva decît că a fost magistral și irezistibil : aferim, bre, Birzoaie ? !

Fără-ndoială că toți cei zece „cantonetiști" care s-au perindat în final la rivaltă au fost interpreți mai mult decît fideli ai diverselor tipuri, ai diverselor „machete" satirice. Ne limităm, însă, la remarcarea cîtorva : Sandu Morcovescu-Teleajen a cîntat cu nostalgie și potrivite modulații bătrînești, celebrul motiv :

Eu sunt Barbul Lăutariul,
Starostele și cobzarul,
Ce-am cîntat pe la Domnii
Și la mîndre cununii...

în timp ce Neculai Șubă a fost o savuroasă *Haimana :*

Sînt impiegat
În veci mutat
Și permutat
Și prea mutat !...

Seara s-a încheiat cu apariția proaspătă a lui *Ion Păpușariul,* ale cărui versuri au fost cîntate cu mult farmec de tînărul Gh. Vrînceanu :

Lumea-i plină de păpuși
De tot soiul, mari și mici
Cu surtuce, cu mănuși
Cu-anteriu și cu ișlici...

Zorii teatrului național : spectacol festiv, spectacol de popas și de meditație, în primul rînd spectacol de înaltă ținută artistică. Am înțeles mai bine, prin el, că avem o splendidă tradiție teatrală, ne-am redescoperit înaintașii, ne-am întors mai încrezători în puterile și în perspectivele noastre : am scrutat zborurile viitoare și le-am văzut pe măsura unui trecut glorios și trainic.

Pentru acestea, rămînem recunoscători și îndatorați Naționalului ieșean, valorosului său colectiv, lui Dan Nemțeanu, lui Dan Nasta, care au pregătit totul cu atîta pasiune și eleganță, cu atîta devotament față de cultura teatrală a patriei.

Florian POTRA

O tentativă dificilă

Teatrul C. F. R. Giulești : *Soldatul fanfaron* de Plaut

Spectacolul prezentat de Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giulești cu *Miles gloriosus* (Soldatul fanfaron) al lui Plaut a surprins și, în același timp, a nedumerit oarecum publicul nostru larg, nedeprins cu acest gen de comedie. Fiindcă sînt vreo cinci decenii și mai bine de cînd directorii de teatru tot ocolesc să pună pe afiș numele genialului comic latin. Ceea ce, trebuie să recunoaștem, nu e deloc un capriciu. Reprezentarea comediilor lui Plaut întîmpină o serie de dificultăți, dintre care cea mai însemnată ar fi de ordin psihologic, dificultate redusă în fond la o di-

www.cimec.ro

ferență de comportament, de structură socială. Pentru că, deși comedia modernă pornește de la Menandru și Plaut, cei vechi aveau un cu totul alt stil de viață și, implicit, o altă înțelegere dramatică a spectacolului. Tragedia antică, desigur, și-a păstrat pînă astăzi neștirbit întreg patosul și ea va zgudui mereu conștiințele cu aceeași putere ca pe vremea lui Eschil. Faptul însă este explicabil, tragedia atingînd constante psihologice durabile, constitutive firii omenești. Pe cînd comedia, înscrisă în perimetrul moravurilor zilei, al relațiilor sociale imediate, este osîndită, dacă nu să se perimeze cu timpul, în orice caz să pară la un moment dat desuetă, să nu mai stîrnească rîsul cu spontaneitatea de la început. În afară de aceasta, regizorul modern mai are de rezolvat și unele probleme tehnice : decor, costume, machiaj, regia în sine — în cazul de față, extrem de complicate. Căci, ceea ce înainte se făcea direct, intuitiv, acum cere o muncă atentă, laborioasă. Să luăm, de pildă, problema raportului dintre scenă și public, unul dintre factorii-cheie ai teatrului plautin. Actorii lui Plaut comunicau direct cu spectatorii, intențiile, planurile eroilor erau dinainte dezvăluite printr-un colocviu deschis cu publicul, încît scena devenea un fel de piață în care se dezbăteau în comun întîmplări, evenimente politice, cunoscute de toți, comentate cu ironia mușcătoare, deseori grosolană, trivială, a cetățenilor Romei. Astfel conceput, teatrul se transforma într-o anexă a forului, într-o întreprindere de stat, condusă de edili, ceea ce și era de fapt. În condițiile acestea, reprezentarea dramatică, ignorînd granița dintre scenă — foarte rudimentară — și public, tinzînd spre o contopire a teatrului cu viața, căpăta, în mod paradoxal, un caracter convențional *pe plan artistic*. Situație contrară comediei de mai tîrziu, care, adîncind spațiul despărțitor dintre public și sală, avea să complice reprezentația, izolînd acțiunea piesei, fixînd-o pe scenă, încercînd să creeze o *iluzie veridică*, să *reconstituie* în cadrul ei viața. Farmecul comediilor antice, și mai cu seamă al comediilor lui Plaut, constă tocmai în concepția aceasta primitivă a spectacolului, în improvizarea jocului, în abundența trucurilor, în convenționalitatea eroilor, tipizați, și a întregii recuzite teatrale.

Cornel Vulpe (Palestrion) și Moscu Alcalay (Pirgopolinice)

Așa stînd lucrurile, regizorul de astăzi ar avea de ales între trei soluții : ori să evoce o copie după formula celor vechi, recurgînd, cu rafinament, la rudimentele de regie ale vremii, căutînd deci să restituie cu scrupulozitate o ambianță istorică ; ori să încerce o interpretare originală, îndrăzneață, traducînd piesa într-un limbaj dramatic modern ; ori să meargă pe linia commediei dell'arte, moștenitoarea tradițiilor comediei greco-latine. Prima soluție este utopică, incompatibilă cu cerințele actuale ale teatrului și cu înțelegerea noastră de acum ; a doua, foarte dificilă, presupune o forță de creație neobișnuită, astfel încît singura posibilă ar fi cea de a treia, des folosită și ilustrată perfect de teatrul lui Goldoni. Tocmai soluția aceasta, sau mai bine spus, spre soluția aceasta, s-a îndreptat cu tact și Lucian Giurchescu, regizorul spectacolului de la Giulești.

Comedie de caracter, *palliata*, de imitație grecească, *Miles gloriosus* (Alazôn) este modelul comediilor cu eroi grotești, căpitani fanfaroni, copii ai zeului Marte și ai zeiței Venus, de soiul lui Matamore sau al lui Falstaff. Pirgopolinice (învingă-

www.cimec.ro

torul, dărîmătorul de redute şi cetăţi), soldat lăudăros, îngîmfat, leneş, nătărău, „spaima oştirilor şi a femeilor", răpeşte o fată, pe Philocomasia, iubita lui Pleusides, un tînăr atenian ; sclavul atenianului, Palestrion, viclean, întreprinzător, izbuteşte însă prin fel de fel de şiretlicuri să i-o smulgă lui Pirgopolinice pe iubita stăpînului său, momindu-l cu altă curtezană. Dus de nas de toată lumea, victimă a propriei sale neghiobii, soldatul fanfaron este învinuit de adulter, bătut şi vindecat de năravuri. Acţiunea se desfăşoară într-un ritm alert, într-o cascadă de hiperbole burleşti, care se adună unele peste altele, pînă cînd, în scena finală, ridicolul, construit aproape geometric, capătă proporţii monumentale. În mijlocul acelei adunături pitoreşti de sclavi zdrenţăroşi, abrutizaţi, sau şireţi ca Palestrion, de paraziţi linguşitori, de curtezane abile, de bătrîni libertini — oglinda fidelă a vieţii romane —, Pirgopolinice, fălos, zevzec, înzorzonat, troneză ca un simbol al prostiei.

Lucrul cel mai greu de realizat şi de susţinut într-o comedie clasică este ritmul, orchestica, ansamblul mişcărilor, ce trebuie strîns împletite cu textul, rostit aici în deca şi endecasilabici. Regia (sau poate actorii) n-a ţinut seamă de elementul acesta principal, şi impresia spectatorului, la început, e că asistă la o piesă scrisă în proză. De altminteri, nici dinamica jocului, nici tonul vocal nu au fost prea fericit gradate. De unde, o oarecare uniformitate, încărcată cu mişcări inutile, neadaptate gestului, replicii, executate în contratimp şi care frînează acţiunea, prefăcînd-o într-o agitaţie obositoare. Pe scurt, ceea ce i se poate reproşa regizorului (care va fi gîndit lucrul acesta, însă actorii nu l-au realizat) e că nu a urmărit cu stricteţe esenţialul : adică ordinea, măsura, claritatea în dirijarea intrigii. Ideea monologului lui Palestrion, mimat de piraţi, ni s-a părut în schimb interesantă. La fel, trecerile de la un decor la altul, de pildă panoul tras, care creează interiorul casei lui Periplectomen, apoi decorul turnant, închipuind pe o faţă o coloană, pe cealaltă, o frîdă, drapelul cu însemne, plantat caraghios în fundul scenei şi care stă mereu să cadă, coiful împodobit nu cu pene, ci cu fire de mătură, postamentul din mijlocul scenei, care dă relief jocului, procedeu utilizat frecvent în commedia dell'arte, aici însă exploatat altfel, conceput cu o dublă funcţiune : de podium pe care Pirgopolinice pozează măreţ, căscînd, şi de fîntînă, totodată, în care curtezanele îşi contemplă chipul, convenţie hazlie prin absurdul ei. Panourile roşii însă, din prima scenă, de care stau lipite cîteva personaje îmbrăcate în negru, expunînd argumentul piesei, au o manieră expresionistă pretenţioasă, în total dezacord, credem, cu restul decorurilor. Aici trebuie făcută o remarcă. Decoratorul a evitat vizibil reconstituirea istorică a piesei, linia greacă în forme, alegînd o soluţie convenţională. Dar neexagerînd consecvent convenţionalul, nedînd suprafeţelor, volumelor, îndrăzneala cuvenită, rezultatul nu a putut fi decît hibrid.

În ce priveşte interpretarea, trebuie să observăm din capul locului că actorii au avut de îndeplinit o misiune grea, cu atît mai mult cu cît teatrul nostru nu posedă o tradiţie de acest gen. Moscu Alcalay a creat cu fineţe un Pirgopolinice hilar, punînd îndeosebi accentul pe mimică (excelentă) şi pe o anumită dezarticulare a gesturilor care îl face să semene cu o păpuşă trasă de sfori — detaliu sugestiv. Poate că ar fi trebuit să dea mai multă emfază bufonă personajului, să nu-l facă prea nătîng. Astfel, prin contrast, comicul ar fi fost şi mai izbitor. Palestrion, Sganarelul roman, motorul acţiunii, n-a găsit în Corneliu Vulpe interpretul potrivit. Rolul necesită o plastică extraordinară, un ritm de joc debordant, calităţi pe care numai un actor cu o mare experienţă le poate avea. Philocomasia (Mary Pătraşcu) a fost o curtezană frumoasă, cu o eleganţă elenică în umblet, deşi uneori face impresia că îşi studiază gesturile. Pleusides (Gh. Dumbrăveanu), un amorez simpatic, dar fără temperament. Sceledrius (Ernest Maftei), sclavul năuc, bîlbîit (prea bîlbîit, totuşi), a avut scene pline de haz. Restul distribuţiei — Traian Dănceanu (Artotrogus), Luiza Marcoci (Milphidippa), Petre Laurenţiu (Carion) — s-a străduit să se achite, după posibilităţi, de rolurile încredinţate. Baletul aranjat de Vera Proca, bine pus la punct ca tehnică, a fost — mai ales în scena banchetului — prea caligrafic şi, în consecinţă, neintegrat în atmosfera comediei, orientată mai mult spre grotesc. Costumele (ale femeilor, îndeosebi), interesante, dar şi ele păcătuind prin aceeaşi stilizare excesivă, nepotrivită cu so-

www.cimec.ro

brietatea clasică pe care Lucian Giurchescu, un regizor plin de intenții subtile, a încercat să o imprime acestui spectacol dificil, prea dificil pentru un colectiv atît de tînăr și atît de puțin sudat.

Oricum ar fi însă, teatrul din Giulești a dat dovadă de multă cutezanță. Și chiar dacă nu ne-a oferit o reprezentație de mîna întîi, merită totuși să fie felicitat.

Constantin ȚOIU

Satirizarea birocratismului

Teatrul Armatei : *Suflete de hîrtie* de Vl. Dihovicinîi și Slobodskoi

Prejudecata cu privire la așa-zisele „genuri minore" se poate topi numai prin contraargumente practice, prin realizări înscrise în cadrul specific dar vizînd polul de sus.

Farsa și-a cîștigat galoane mult prea vechi pentru a mai avea nevoie de justificări și de la înălțimea coturnilor antici pînă la voltijele commediei dell'arte au înnobilat-o nume ilustre chiar dacă un Boileau a repudiat-o. Întrunind mai ales sufragiile marelui public, groasă, suculentă și uneori pipărată, rîzînd de toți cei ocrotiți sub redingota convenției stupide, farsa a rămas mereu tînără, la fel de serioasă. Vulgarizată de comercianții de teatru, trasă la șapirograf în clișee tip, farsa a decăzut apoi agonizînd în spațiul aproape unic al qui proquo-ului steril.

Poate de aici am rămas cu prejudecata cu privire la farsă, poate pornind de aici concepția aprioric severă a criticilor... Și totuși cît este de greu să faci spectatorii să rîdă, iar atunci cînd rîsul nu e un simplu act gratuit, realizarea e un adevărat tur de forță. Și publicul nostru așteaptă încă acele farse originale care să reabiliteze genul. Și nu e mai puțin adevărat că așteaptă de mult...

Teatrul Armatei și-a asumat rolul de a prezenta în premieră farsa *Suflete de hîrtie* căreia autorii — Vl. Dihovicinii și Slobodskoi — i-au spus „întîmplare comică absolut imaginară". De altfel acești autori ne erau cunoscuți dinainte, fiind prezenți pe scenele noastre cu piesele *Cu dragostea nu-i de glumit* și *Schimb de locuință*.

Suflete de hîrtie, așa cum sugerează și titlul, e o satiră la adresa stupidei mentalități birocratice și a celor care cred exclusiv în „forme" de... hîrtie. Rezolvarea dramatică a conflictului a luat calea „clasică" a unei farse suculente în întîmplări hazlii. Este drept că avem la îndemînă o adevărată antologie umoristică antibirocratică și că a fost consumat aproape întreg arsenalul săgeților pe această temă, așa că spectatorul e oarecum „avizat"; autorii au găsit însă o idee originală. Un birocrat „modern", Petuhov proclamă sus și tare supremația hîrtiilor care au dreptate chiar și atunci cînd conțin... erori. Plecat în concediu, lui Petuhov (înlocuit de adjunctul său Fikusov) i se întîmplă un furt, este jefuit de acte și bani, iar hoțul e călcat de tren. Se fac forme din care reiese că Petuhov a murit, astfel încît birocratul va cădea în plasa propriului său birocratism. I se va cere să dovedească prin hîrtii că nu a murit...

Piesa are un ritm vioi, replici concise, deși nu e scutită de „lipituri", efecte gratuite și mai ales de prezența sîcîitoare a unui „personaj pozitiv", o ziaristă care vine, constată, ia note și dă sugestii...

Dar avem de-a face cu o farsă, în înțelesul dramatic al cuvîntului, o farsă în care se mișcă și se ciocnesc caractere autentice, cu situații hazlii și care degajă un rîs ce implică totodată și o luare de poziție.

Farsa trebuie să fie privită ca atare, exclusiv de cei din bănci; în momentul în care interpreții au sentimentul că fac farse, un joc neserios, scade implicit valoarea umană a mesajului ce trebuia transmis. Regizorul Gh. Jora a căutat soluții noi în rezolvarea farsei, o optică personală de caricatură (ne-o mărturisește și cortina exterioară ce amintește de coperta unui „Crocodil"). Unele lucruri au reușit și finalul e fericit inspirat, sugerînd un convoi funerar ce duce sufletele de hîrtie la groapă. În schimb prezența în scenă a unui telefon uriaș ce cocoșează pe cel care-l folosește, a unui condei cît un mic tun antiaerian dărîmă ficțiunea scenică (atît cît o avea farsa), ne mută în cadrul unei reviste și asta e altceva... Eroii căpătau aerul că se

www.cimec.ro

Scenă din actul II

joacă şi nu cred în ce fac cu toate străduniile actoriceşti. Cu aceste rezerve şi cu obiecţii asupra decorului din tabloul I (conceput revuistic) spectacolul e unitar şi partea satirică e urmărită metodic, cu grijă. Regizorul nu s-a temut de... rîs şi a lăsat slobozi actorii care au jucat, folosind copios elemente de şarjă închegate în osatura farsei.Pivotul principal al spectacolului a fost admirabilul creator de tipuri, posesorul unei game uimitoare de coarde intime sufleteşti — C. Ramadan. Actorul, o prezenţă aparte în teatrul romînesc, are un fel personal de înţelegere a comicului pe care-l distilează, îl umanizează, aparent fără efort. Crezi în ce spune şi cum se mişcă, chiar dacă ţine în mînă un receptor gigant, după cum fără ostentaţie Ramadan reuşeşte să-şi plaseze eroul în locul exact al poziţiei sale sociale. Mai puţin realizată şi mai lipsită de un ritm susţinut a fost prezenţa scenică a lui Florin Scărlătescu, ale cărui strădanii de a găsi umorul nu au fost mereu încununate de succes. Intr-o simplă apariţie, Lili Popovici a creionat admirabil tipul unei doctoriţe care trăieşte sub obsesia formelor birocratice. Într-un rol ingrat, inconsistent, Sandina Stan a fost o apariţie scenică ce a salvat adesea personajul. Am mai remarcat încercările de a face parte din cadrul specific piesei, ale Puşei Scărlătescu, ale lui Niculescu-Cadet şi Elena Chiosa.

Interesante ca stil şi echilibru artistic decorurile semnate de Marga Ene Bogdan. Pentru două ore de bună dispoziţie, cu un rîs ce zgîlţîie „sufletele de hîrtie", spectacolul merită subliniat.

Al. POPOVICI

Supralicitarea actorilor

Teatrul de Stat din Sibiu : *Intr-un ceas bun* de V. Rozov

În caietul-program al spectacolului *Într-un ceas bun*, regizorul sibian Mihai Dimiu vorbeşte despre intenţia de-a evita teatralismul şi şarja : „Am căutat să aducem pe scenă o interpretare simplă şi firească, fără teatralism, fără afectarea sentimentelor, fiecare dintre actori apărînd cauzele personajului respectiv ca pe nişte

www.cimec.ro

cauze ale lui proprii. Asta, cu atît mai mult cu cît toți au fost nu de mult frămîntați de problemele lui Andrei și Alioșa — și pentru că toți, și acum, ne căutăm un adevărat drum în viață și în teatru, un drum al cinstei și al frumosului. Mișcarea a căutat să evite plastica de dragul plasticii, complicația și poza. A căutat să sublinieze clar ideile și să fie în același timp vioaie, avîntată, tinerească".

Fără îndoială că intențiile regizorului sînt cît se poate de bune, și din spectacolul prezentat de Teatrul de Stat din Sibiu rezultă că preocuparea de a le realiza a fost, de multe ori, evidentă. Dacă spectacolul nu a avut totuși putere de convingere, dacă a alunecat adeseori spre șarjă, dacă în locul *interpretării simple și firești* anunțate de regizor, unii interpreți au scontat succesul de public prin mijloace destul de ieftine, poate că acest fapt se datorește mai puțin regiei și mai mult interpreților înșiși. Dirijorul are posibilitatea să conducă orchestra chiar în timpul concertului; din păcate însă, rolul regizorului se termină în clipa cînd se înalță cortina.

Despre piesă, care s-a jucat la mai multe teatre din țară, s-a scris mult, și autorul însuși, Viktor Rozov, vizitîndu-ne țara acum un an, a deslușit gîndurile ce l-au frămîntat atunci cînd s-a hotărît să o elaboreze. Problema găsirii adevăratului drum în viață, pe care-l alegi liber și curajos; a te realiza în primul rînd ca om adevărat și apoi în profesiunea pe care o vei îmbrățișa, nu dintr-o ambiție deșartă, ci potrivit talentului și capacității, sînt învățăminte deosebit de prețioase pentru tinerii ajunși în pragul vieții. Adolescența presupune frămîntări, visuri și mii de întrebări la care viața răspunde numai în parte. Cu atît mai valoroasă se poate socoti piesa lui Viktor Rozov, care se străduiește să contribuie cu mult curaj la elucidarea unor asemenea probleme.

Autorul și-a numit lucrarea *comedie*, deși situațiile sînt uneori de o înaltă tensiune dramatică. A neglija acest lucru ar însemna să lipsești piesa de caracterul adînc omenesc cu care a înzestrat-o autorul.

Dar tot atît de importantă este realizarea complexului de caractere prezente în scenă.

De multe ori, regizorul a știut să treacă cu finețe și discernămînt de la scenele de comedie la cele dramatice, cu toate că unele scene „cheie" n-au trezit întotdeauna emoția cerută de situație. Momentul în care sclivisitul și îngîmfatul Vadim este dat afară de către Andrei și prietenii săi a fost rezolvat destul de superficial. În loc să clădească emoția împlinirii unui act de dreptate, la proporțiile evenimentului, montarea a fost bufonerească. Înhățat de mîini și de picioare, Vadim este scos pe ușă în brînci, ca în vechile filme comice, unde gagul era punctat de un exagerat grotesc al situației; de asemenea, momentul în care același Andrei se hotărăște să distrugă biletul de recomandație pentru intrarea în facultate, precum și contribuția lui Alexei la această hotărîre au fost ratate din pricina ușurinței cu care le-au tratat interpreții. Scena marchează prima mare cotitură în viața lui Andrei. Va accepta drumul necinstit, dar care îl va așeza sigur în situația mult visată? Cinstitul Alexei se scandalizează. El nu poate concepe un asemenea procedeu. Andrei se dovedește și el destul de matur pentru a renunța la laurii umilitori. Teodor Buzea (Andrei) a trecut cu ușurință de la satisfacția pe care o manifestă în momentul cînd mama sa îi oferă biletul, la renunțare și, o clipă mai tîrziu, la izbucnirea exuberantă, amenințînd că va preda scrisoarea unui ziar. Nimic gîndit, nimic măsurat. Succesiunea situațiilor a fost în felul acesta nemotivată, neconvingătoare. Exemplele se pot înmulți.

În și mai mică măsură a fost rezolvată cealaltă problemă: aceea a realizării caracterelor. Din acest punct de vedere, spectacolul n-a fost servit de cea mai justă distribuție posibilă, deși aceasta nu poate fi respinsă în întregime. Chipul luminos și hotărît al lui Alexei, care, fără îndoială, exercită o mare influență în formarea personalității lui Andrei, a fost destul de șters în interpretarea lui Liviu Mărtinuș. Asemănătoare, în privința voinței cu care știe să treacă peste loviturile primite și să descopere adevărata bucurie de a trăi, este Maşa Poliakova, fata care insuflă și lui

www.cimec.ro

Arcadie dragoste de viață. Interpreta Mașei, Julieta Mărculescu, nu a izbutit să scoată la iveală bogăția sufletească a personajului și cu atît mai puțin să creeze iluzia că ar fi capabilă să-l transforme pe Arcadie.

Personaj central, Andrei Averin este caracterizat printr-o minunată structură umană, în care cinstea și sinceritatea sînt trăsăturile de bază. Stîngăciile adolescenței, teribilismul, umorul sănătos, vioiciunea îi dau lui Andriușa un farmec deosebit. Teodor Buzea a fost aproape de personaj, deși liniar în realizare. În loc să pătrundă complexitatea de caracter a eroului, T. Buzea a fost preocupat în primul rînd să se „adolescentizeze" printr-o voce de cap, deseori supărătoare. El a dovedit totuși unele calități actoricești, mai ales în scena finală, realizată cu multă sensibilitate. Atunci, de ce a fost nevoie să îngroașe rolul, dîndu-i accente burlești ?

Între realizările izbutite se poate socoti aceea a lui Cornel Gîrbea în Arcadie. Cu o remarcabilă economie de mijloace, interpretul a redat zbuciumul interior al actorului chinuit de îndoieli, dar pasionat de meserie. Dacă Andrei sau Alexei n-au reușit din primul moment să ajungă acolo unde sperau, faptul e mai puțin grav. Sînt tineri și au timp să hotărască sau să-și schimbe planurile. Dar Arcadie e la o răscruce a vieții. Va renunța sau nu la profesiunea pe care o iubește și căreia i-a dăruit cei mai frumoși ani ? Asemenea gînduri presupun zbucium și frămîntări. Iar dragostea, care îi redă echilibrul și-i rezolvă viața, trebuie să fie caldă, puternică. Trecînd prin această complexitate de nuanțe, destul de dificile, interpretul le-a colorat discret, în pastel.

Colectivul de tineri a fost ajutat de doi actori cu experiență : Maud Mary (Mama) și Costel Rădulescu (Averin). Ambii au adus o contribuție prețioasă la realizarea spectacolului. Decorul lui Erwin Kuttler, realizat în culori calde, construit ingenios, întregește în mod fericit atmosfera piesei.

Spectacolul, pornit de la premise interesante, se promitea avîntat și tineresc. Dar în dorința de a dobîndi cu orice preț succesul, unii interpreți au pierdut autocontrolul. Rezonanța replicii de comedie se controlează mai ușor, pentru că ecoul sălii e permanent. Dar, în același timp, și primejdia accentelor deplasate este constantă. Actorul care știe pînă unde poate întinde coarda pentru a face să răsune hohotul sau unda suavă a rîsului reținut, acela știe să interpreteze o comedie. Cazurile sînt rare, dar cei care se intitulează „actori de comedie" sînt mulți. De aceea există, poate, numeroase spectacole de comedie în care prostul gust este flagrant. Și același lucru s-a întîmplat cu spectacolul Teatrului din Sibiu. Replica a sunat fals, pierzîndu-și rotunjimea și naturalețea. Rîsul, aplauzele trebuiau cucerite prin indiferent ce mijloace. Actorii au început să se supraliciteze. Așa s-a făcut că un spectacol început bine s-a terminat prost.

Pentru Teatrul din Sibiu spectacolul a fost o experiență folositoare, nu prea agreabilă, dar plină de învățăminte. Pentru că arta spectacolului care înfățișează adevărul vieții presupune sinceritate. Iar falsul succes și aplauzele nu pot ascunde lipsa de calitate.

Mihai CRIȘAN

Circumstanțele turneului

Teatrul de Stat Bîrlad : **O întîmplare cu haz** *de Carlo Goldoni*

Un lung turneu impune ansamblului respectiv o dublă încercare: fizică și artistică, dintre care prima o condiționează pe cea de a doua (sau este un foarte plauzibil pretext pentru acordarea de circumstanțe atenuante).

După zile întregi de călătorie, jucînd în fiecare seară pe o altă scenă și în fața altui public, improvizînd de multe ori o relativă montare scenică — decoruri, care nu se potrivesc proporțiilor scenei, lumini, care nu pot fi aranjate conform dorinței regizorului etc. — un spectacol suferă adesea în ce privește nivelul la care se desfășoară și lasă impresia unei improvi-

www.cimec.ro

zații cel puțin în ce privește latura tehnică.

Din preliminariile spectacolului *O întîmplare cu haz* al teatrului din Bîrlad (văzut de noi pe scena Teatrului Național din Cluj) am înțeles că o seamă din neajunsurile unui lung turneu se fac simțite și aci (decorurile abia au putut fi potrivite acestei scene cu o deschidere și o adîncime mult mai mari decît cele pentru care fuseseră prevăzute).

O largă marjă de îngăduințe era deci necesară și am acordat-o în speranța că vom fi răsplătiți de interpretare.

Un curioso accidente, această comedie în proză, scrisă în 1755, este una din piesele în care Goldoni aduce în scenă un fapt în aparență banal — o dublă poveste de dragoste: între fiica unui negustor bogat și un ofițer francez sărac și pe deasupra prizonier și, în același timp, între subreta casei și servitorul acestui ofițer. Pe această temă simplă Goldoni ne înlesnește cunoașterea unei întregi lumi, adusă în fața noastră prin chipurile ei cele mai reprezentative, al căror contur este puternic și expresiv modelat.

Dar faptul pus la temelia acestei piese este adevărat. Ne-o spune însuși Goldoni în memoriile sale: „Această întîmplare cu haz s-a petrecut aievea unui grăsan de negustor olandez".

Așadar, Goldoni și-a extras observația din exemplul viu ce i se oferea și, dînd personajelor forța pilduitoare a unei caracterizări meșteșugite, le-a făcut să devină tipice să ilustreze lumea, obiceiurile și moravurile acelei societăți și acelei vremi. Acțiunea propriu-zisă e simplă, restrînsă și dacă nu s-ar fi petrecut aievea, am considera-o chiar neverosimilă, pînă într-atît de naivă este întîmplarea. Dar faptele, ideile și felul acestor oameni de a înfățișa lucrurile contribuie de minune la conturarea epocii. Astfel prin cîteva replici, uneori prin cîteva cuvinte, Goldoni ne desenează cu precizie și plasticitate personajul. Îl vedem pe dată, îl recunoaștem, știm ce gîndește și cum gîndește.

Iată, de pildă, cît de simplu și de plastic ni-i prezintă Goldoni pe acești oameni, prin felul lor de a aborda problemele și prin concepția lor: în primul rînd pe Filibert, tatăl Gianninei, negustorul gras despre care pomenește Goldoni. Propria lui fiică îi destăinuie vederile, vorbindu-i iubitului ei, locotenentul francez: „Un ofițer, care mai este pe deasupra și cel mai mic dintre frați, are la noi o soartă foarte nefericită. Chiar dacă tatăl meu ar înclina să îngăduie căsătoria noastră, și-ar atrage ocări îngrozitoare din partea rudelor, a prietenilor și chiar a țării".

Dar, iată-l vorbind el însuși, dezvăluindu-și propriile-i concepții, atunci cînd pomenește cu dispreț și fals patriotism de proaspătul parvenit, Ricardo: „Și mă rog, cine este acest domn Ricardo, care scornește legi atît de aspre? La urma urmei, nu e altceva decît un speculant, ridicat din mocirlă și îmbogățit pe spinarea poporului, și-mi place să cred că nu cutează să se compare cu onorabilii negustori ai Olandei. Pentru el este o cinste să-și mărite fata cu un ofițer, iar acesta ar fi cel mai bun plasament pentru banii lui murdari."

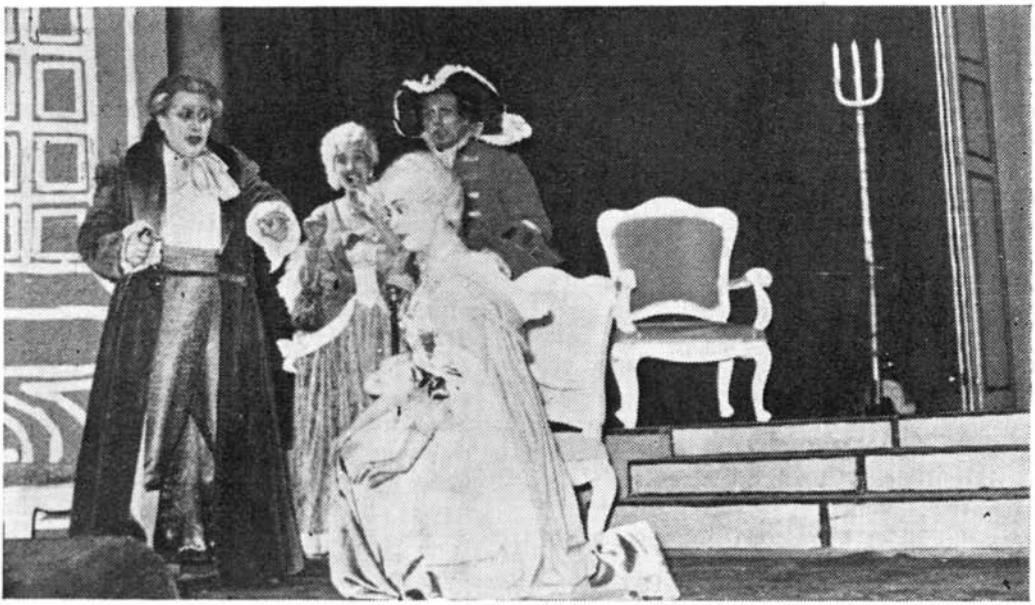
Pentru Filibert căsătoria este o dublă afacere, de rang și de bani: „Zestrea pe care ți-o dau (i se adresează el Gianninei) te face demnă de cele mai de seamă partide din Olanda".

Ricardo e mult mai direct în exprimarea concepției lui strîmte, interesate, rapace: „Mă supără că trebuie să mă gîndesc la zestre... Dacă n-o să am încotro, o fac. Dar cu o condiție: fără zestre dacă se mărită după voia ei, cu o zestre frumoasă dacă se mărită după voia mea". Și-apoi, mai departe ne arată care este tipul de om ce-l interesează pe el: „Dacă nu e bogat, prea puțin îi stimez nobleța și încă mai puțin meseria".

Și acestor oameni atît de siguri pe ei, pe acțiunile lor, care cred întotdeauna că știu totul și întrevăd viitorul prin pînza de păianjen a prejudecății lor, pe care o consideră drept morală implacabilă, Goldoni le dezvăluie toată goliciunea lăuntrică, prostia, ridicolul.

El a observat îndeaproape, pînă în cele mai tainice cute ale sufletului lor, dar nu i-a uniformizat, nu i-a redus la o manifestare stereotipă care i-ar sărăci tocmai de capacitatea lor de a cuprinde, de

www.cimec.ro



Scenă din actul III

a reprezenta o lume mai largă, o clasă socială în care aceste tare trăiesc sub diferite măşti. De aceea, cred că regizorul A. Cerbu nu a insistat îndeajuns asupra diferenţierii acestor două personaje care folosesc astfel aproape aceeaşi gamă de joc, cu deosebirea poate că Ştefan Tivodaru (în Ricardo) şarjează mai mult şi caricaturizează mai brutal, folosind mijloace exterioare, schematice, decît Bebe Banu (în Filibert).

În faţa lor şi ca o contrapondere se află, după părerea noastră, subreta care este (respectînd bineînţeles proporţiile) din aceeaşi plămadă cu Figaro al lui Beaumarchais. Ea aduce în piesă înţelepciunea şi bunul simţ al omului simplu, neîntinat şi, în acelaşi timp, dîrz, sigur pe el şi pe acţiunile lui, conştient de urîţenia morală a stăpînilor. Acest rol nu şi-a găsit însă în Mimi Creţulescu o interpretă pe măsura valorii lui. Actriţa a încercat să fie subreta vioaie, plină de duh, dar nu a izbutit să aibă acea spontaneitate şi prezenţă scenică atît de categoric dominantă, încît cei doi burghezi să ne apară pe un plan moral inferior ei. Şi, mai ales, neaprofundînd semnificaţiile rolului şi rămînînd la suprafaţă, interpreta s-a mulţumit cu efecte facile, crezînd, probabil, că dacă întîmplarea e cu haz, subreta este aceea care-l stîrneşte şi nimic mai mult — toate sensurile mai adînci ale rolului ei urmînd să fie subînţelese de către spectator.

Îi aducem prin aceasta o vină şi ei şi regizorului A. Cerbu, care altfel, a urmărit să dea spectacolului pe care l-a pus în scenă omogenitatea strict necesară, să creeze atmosfera şi să dea linia mare, stilul piesei, ceea ce i-a reuşit în bună măsură; dar care a neglijat o seamă de amănunte şi mai ales probleme de mişcare în scenă.

În rolul lui Filibert, Bebe Banu nu a fost ceea ce trebuia să fie acest personaj. În primul rînd, a folosit mijloace simpliste de expresie, urmărind cu orice preţ să dea contur comic personajului său, în orice situaţie s-a aflat; nu şi-a dat însă seama că sacrifică profunzimea, că neglijează caracterul rolului interpretat. Tentat prea mult de aplauze la scenă deschisă, şi-a jucat rolul numai pe gama bufă şi aproape tot timpul la rampă, obligîndu-şi partenerii la o mişcare stingheră şi stîngace pe scenă.

Tînărul George Tomescu a conceput corect şi graţios rolul locotenentului francez, dar ceea ce-i lipseşte acestui actor este forţa interpretativă, capacitatea de a adînci structura personajului pînă în cele mai ascunse trăsături. Actorul trebuie să-şi biruie timiditatea care se face simţită, iar

www.cimec.ro

pe alocuri se transformă în bravadă. Maria Tivodaru a creat o Constanță care ar fi meritat o mai complexă întruchipare decît acea mască amară, care se păstrează ca atare, permanent, chiar și în momentele de destindere.

Tamara Buciuceanu, de la Teatrul Giulești, a adus în acest spectacol o contribuție însemnată prin vivacitatea, grația și vioiciunea ei, dînd rolului o strălucire pe care, trebuie s-o recunoaștem, ceilalți protagoniști, cu roluri nu mai puțin înzestrate de autor, nu au izbutit s-o dobîndească.

Spectacolul *O întîmplare cu haz* se desfășoară în decorul subtil stilizat al pictorului Briss, care a știut, cu valoroase mijloace de sugestie plastică, să adopte o linie și o concepție în măsură să creeze relevant atmosfera specifică, fără să devină, în același timp, o prezență în sine.

Mircea ALEXANDRESCU

Încet dar sigur

Teatrul de Stat Turda: *Oaspeți nepoftiți* **de Miloslav Stehlik**

Publicul nostru cunoaște numele dramaturgului ceh contemporan, Miloslav Stehlik. Dramatizările sale după opera marelui Makarenko *(Viață nouă* și *Steaguri pe turnuri)* s-au bucurat în anii din urmă de o generoasă ospitalitate în repertoriile teatrelor noastre. În cadrul concursului tinerilor actori, Teatrul de Stat din Turda ne completează cunoștințele pe care le avem despre activitatea prodigioasă a acestui dramaturg, prin prezentarea în premieră pe țară a unei... comedii, de astă dată originală. Am spus cu oarecare ezitare „comedii" pentru că de fapt piesa *Oaspeți nepoftiți* (în original *Selske Lasky,* adică „dragoste la țară") conține elemente teatrale foarte eterogene. Începe cu o dramă socială (o familie de chiaburi coclește o nebuloasă sete de răzbunare), continuă ca una polițistă (doi escroci evadați dintr-o închisoare oarecare se introduc în casă dîndu-se drept teroriști parașutați), se transformă pe parcurs într-o delicioasă și plină de haz farsă sentimentală, pentru ca în clipa cînd forțele se limpezesc, cînd totul pare a fi pe calea cea mai bună spre a se realiza sfîrșitul fericit, eroina pozitivă, Anicika, servitoarea chiaburului, cade în mod stupid răpusă de glonțul vrăjmaș al unui adevărat terorist. În ultima clipă a spectacolului, această — după a noastră părere — absolut inutilă crimă șterge brutal atmosfera voioasă, plină de umor și bun simț ce s-a închegat pe parcursul celor patru acte. Recunoaștem că pentru un autor care s-a ocupat atît de îndelungat cu pedagogia, tentația de a-și termina piesa așa cum se termină o lecție (iată, așadar, morala: „dușmanul pîndește, să fim vigilenți") poate să fie puternică și hotărîtoare. Pentru noi însă acest deznodămînt ne apare forțat. Forțat și din punct de vedere teatral și din cel psihologic și — mai mult decît atît — ni se pare inutil. Fiorul moral s-a cristalizat pe parcurs: publicul a rîs, a optat, a înțeles. Brutala transpunere a unei farse rurale în patosul tragic al morții rupe unitatea atmosferei, provoacă derută afectivă, anihilează în mod paradoxal tocmai acea concluzie morală pe care autorul ar vrea s-o întărească prin jertfirea bietei fete. Insist asupra acestui amănunt, pentru a explica o parte din greutățile cu care au trebuit să lupte tinerii regizori ai acestui spectacol (Rodica G. Radu și Avram Besoiu). Planurile fiind multiple, au fost siliți să procedeze destul de eclectic. Textul îi obliga spre comedie, fundalul social spre dramă, deznodămîntul spre tragedie. Primele două planuri au fost fericit sudate: *Oaspeți nepoftiți* e o comedie „poporană" (gen literar foarte răspîndit în Europa de mijloc, la noi, din păcate, necultivat îndeajuns), în care o veche formulă de farsă țărănească primește o nouă fundamentare și un nou conținut. Regizorii au păstrat și tonul și cadența de comedie, au subliniat fără ostentație elementele grave, și s-au strecurat destul de abil printre asperitățile didacticiste ale textului. Sfîrșitul însă nu l-au putut salva deși interpreta rolului Anicikăi (Rodica Radu) a făcut tot ce i-a stat în putință spre a justifica — și logic și artistic — crima finală.

Mărturisim că avem o apriorică rezervă

www.cimec.ro

Scenă din actul III

față de orice operă sau muncă artistică pe care o semnează doi autori. Ne îndoim că diviziunea muncii se poate extinde pînă în sferele subtile ale gîndirii creatoare. În conceptul de artă (și regia are tot dreptul să se considere o operă de artă) elementul de unitate — în viziune, ritm, semnificație — este indivizibil. Cînd semnează doi, s-ar părea întotdeauna că unul gîndește, că „celălalt" execută. Cu toate acestea în cazul special al spectacolului turdenilor, ni s-a părut fericită colaborarea unui actor comic (Avram Besoiu) cu o actriță plină de valențe dramatice (Rodica Radu), tocmai pentru că în cadrul distribuției acești doi interpreți dirijau, fiecare în specialitatea lui, cele două planuri ale piesei. Din păcate, regia a pus prea mult accent pe jocul și mișcarea individuală a eroilor (această greșeală de început a tuturor actorilor care debutează în regie) neglijînd pe alocuri ansamblul scenic, compoziția unitară a tablourilor (grupări pripite, greșeli în echilibrarea părților, dizarmonii în mimică și patos). Pentru acest motiv, între scenografie (Mihai Nemeș) și mișcarea scenică, între mișcarea scenică și textul literar apar pe alocuri inadvertențe pe care jocul foarte nuanțat și susținut al actorilor nu reușește să-l acopere întotdeauna. Am fost bucuroși să înregistrăm compoziția complexă, savuroasă a celor doi „teroriști" (Avram Besoiu și Ionel Banu). Bine asortați, ca fizic și psihologie, cuplul lor a alimentat cu haz întreaga acțiune. Antonin Dondera (T. Cazimir) a fost masiv, timp ; n-ar fi stricat dacă și-ar fi stilat prestanța în sensul unui grotesc mai evident, mai direct. Nella Comloșan (în rolul soției) a trebuit să-și împartă energia între tonul grav (e deșteaptă, zgîrcită, prevăzătoare) și cel „frivol" (îi plac bărbații). Trebuie să mărturisim că ne-au plăcut în parte fiecare din aceste extreme : dar, considerate împreună, pe linia unității personajului, rolul ne-a apărut frînt și inegal. Liana Vilceanu (în rolul fiicei lui Antonin Dondera) corectă ; Nicu Toma (Hybes) a avut două scene tari, bine compuse — iar Ovidiu Stăchiță, în rolul unui milițian îndrăgostit, a demonstrat că știe să se achite cu discreție și ingenuitate de un rol care e destul de confuz conceput de autor.

Ion D. SÎRBU

www.cimec.ro

În stil molieresc

Institutul de Teatru : *Vicleniile lui Scapin* de Molière

Am mai avut prilejul să vorbesc nu de mult în paginile revistei „Teatrul" despre reprezentațiile date de studenții Institutului de Artă Teatrală „I. L. Caragiale", subliniind însemnătatea pedagogică a contactului lor cu publicul, ca și aceea — de un ordin mai general — de a defini un stil propriu de regie și de joc actoricesc al „studioului experimental", prin însumarea experiențelor făcute de fiecare promoție, la fiecare sesiune.

În anul acesta, printre cele opt lucrări înfățișate de către colectivele studențești (sub îndrumarea profesorilor de actorie și regie) figurează piese românești de dinainte și după 23 August, clasici și moderni ai literaturii universale. Dintre aceste spectacole, două m-au determinat să-mi spun părerea, studiul autorilor lor făcînd parte din acea ramură a istoriei teatrului pe care eu însumi o predau la catedra Institutului : *Peer Gynt*, a lui Ibsen, și *Vicleniile lui Scapin*, a lui Molière. Am scris despre cea dintîi și mă cred îndatorat să scriu despre cea de a doua. Spre bucuria mea, dacă am avut de formulat unele rezerve destul de serioase asupra „interpretării și interpretărilor" date lui Ibsen, pot așeza spectacolul cu piesa molierească, realizat în anul acesta, printre cele mai izbutite pe care le-am văzut în decursul anilor pe scena studioului nostru (un *Amfitrion*, o *A 12-a noapte*, o *Livadă cu vișini* sau o *Noapte furtunoasă* — enumerarea aceasta neavînd numai un caracter subiectiv ci corespunzînd aprecierii generale date de către oamenii de specialitate ca și de către public. În aceeași paranteză fie spus, și publicul este „o specialitate" de care trebuie ținut seama, firește cu măsură, fără a jertfi principiile, dorinței de succes).

Succesul pe care l-au repurtat studenții noștri se datorește, desigur, multor elemente ale înscenării și jocului, de la concepția regizorală pînă la micile detalii abia perceptibile. Cred însă că el se întemeiază, în prim rînd, pe stilul imprimat ansamblului, pe această muchie de cuțit între fantezie și ținută, între caricatural și realist-uman, pe dozarea efectelor — fără a apăsa și fără a aluneca pe ele.

Clasicii — Molière inclusiv — își plătesc destul de scump nemurirea prin închistarea reprezentării lor la un mod „tradiționalist" plin de respect dar fără... reconsiderație ! Chiar bufonadelor li se conferă un soi de solemnitate și calambururile se rostesc ca niște aforisme. Meritul major al lui Esrig, regizorul spectacolului, constă în aceea că a restituit piesei lui Molière sprinteneala, caracterul de improvizație (de altfel ca orice bună improvizație, perfect pusă la punct), elasticitatea posibilă numai pe un eșafodaj construit cu robustețe. Pentru a vorbi în terminologia commediei dell'arte, a rămas la cele cîteva practicabile, dar ele sînt închelate în așa fel încît nu scîrțîie, la cele cîteva trepte dar care nu sînt urcate sau scoborîte arbitrar, ci înlăuntrul coordonatelor genului, strict respectate.

Însăși exagerarea voită — dar controlată — a caracterului de comedie a măștilor, întoarcerea operei lui Molière la izvoarele ei italienești, la farsa populară de iarmaroc, marele număr de lazzi, azi le-am spune gaguri, de găselnițe aparent spontane dau un farmec tineresc întregului,

Scenă din actul I

www.cimec.ro

o mare putere de convingere (în teatru asta se numește : a trece rampa) a amănuntului. Ar fi oare prea mult să adaug că intuind veritabilul salt calitativ făcut de Molière de la materialele înaintașilor săi — nu în privința scînteietorului text, ci în a construcției farsei — regizorul a descoperit și a evidențiat oamenii ascunși în acele fantoșe, o fizionomie dedesubtul schimelor, pîrghiile intime în spatele gesticulației ? Personajele se desemnează ca personalități, temperamentele lasă să se întrevadă caractere... Vreau să spun că fără a forța (și regia a fost în permanență ajutată de excelenta echipă de actori) contururile intenționat îngroșate ale eroilor, schemele comediei ne-au apărut ca acele desene pentru copii, în chenarele cărora talentul micilor ilustratori poate diferenția volume și reliefuri, cu cîteva creioane colorate, sau — ceea ce e mai greu și mai rar ! — cu cîteva pastile de acuarelă.

Lucrînd pe contraste — slăbănogul Argante și rotofeiul Geronte, măruntul și freneticul Scapin și mătăhălosul, greoiul Sylvestre — dînd consistență și valorificînd puținul pe care textul îl oferă celor două perechi de îndrăgostiți, dar lăsîndu-i în planul lor de „utilități", intriga la Molière fiind doar un pretext — Esrig a dezvoltat, prin aceste opoziții fizice, prin latura vizuală a spectacolului, grotescul, bufful care sînt de esența farsei. Dar și aici, prin jocul la rampă sau în fund, prin folosirea practicabilelor pentru a echilibra — sau dimpotrivă a sublinia disproporția dintre cei mărunți și cei înalți (fizicește sau „socialmente") — s-a creat o gamă de valori în mișcare și grupare în care nimic nu pare lăsat la voia întîmplării.

Radu Voicescu în copleșitorul rol titular — e aproape permanent în scenă — e un actor plin de vervă comunicativă, agil, plastic, variat în mijloacele de expresie — ne-a încîntat în special mimetismul glasului în scenele cînd joacă „pe haidamacii" — și face ca personajul său să „umple" scena, ca prezență și eficiență, în ciuda aspectului firav al interpretului.

Sylvestre al lui Florin Piersic mi-a părut cea mai îndrăzneață (aproape paradoxală) distribuție, dar de la primele lui replici și de la primele tăceri atît de amuzant mobilate s-a dovedit a fi fost pe deplin întemeiată. Îl văzusem în rolul lui Peer Gynt, la antipodul personajului pe care îl joacă în Molière. Dar el a izbutit să facă din zvelțețea și vînjoșenia sa o namilă flască și dezarticulată, din glasul lui voalat un glas spart, chiar din chipul frumos cu trăsături regulate, o mască hilară, neexpresivă (chipurile, căci Sylvestre trăiește, participă cu intensitate, dar e leneș, sceptic, dezabuzat !). Apariția sub formă de spadasin răzbunător al surorii seduse, scenă în care parcă ar vrea să cheltuiască rezervele de energie acumulate în toată placida lui existență de valet, amestecul de furie și de indiferență ne-au dovedit că tînărul actor își va cuceri un loc la fel de meritat, în dramă ca și în comedie — de la junele prim la roluri de compoziție foarte diferite.

Un alt tînăr actor pe care îl găsesc deosebit de înzestrat e interpretul lui Geronte, Cosma Brașoveanu. Și pe el l-am apreciat în rolul Topitorului, din poemul lui Ibsen. Dar cît de firesc trece la truculentul Geronte, cît de bine îl prinde silueta fizică și morală a noii creații — pe cît de umflat pe atît de găunos, pe cît de lăudăros pe atît de poltron. Fiecare cuvînt atinge în plex sala întreagă.

(De altfel, sala în bună parte plină cu colegii de la actorie și regie reacționează puțin ca... în iarmarocul comediei italiene, prin strigăte, încurajări și chiar replici, ca spre pildă, la cele trei lovituri ale regizorului anunțînd începerea actului, din sală se răspunde : intră !)

Restul distribuției — vorbesc de cei de pe scenă ! — cu mult discernămînt ales și contribuind fiecare în parte și toți împreună la calitatea și omogenitatea spectacolului. Am văzut în două distribuții rolurile lui Octave, al lui Hyacinthe și al Doicăi. Comportarea noii distribuții (văzută în „premieră") mi-a confirmat impresia că ne aflăm în fața unui lucru făcut cu temeinicie, cu rigoare, că stilul dobîndit se reflectă și asupra aparițiilor episodice.

Decor, costume, mișcare, machiaj se contopesc prin acțiunea și prin discreția lor la impresia de ansamblu.

Nu vreau să închei fără a face o precizare : toate cele de mai sus trebuie citite așa cum au fost scrise : ele constituie aprecierea unui spectacol al unor foarte talentați s c o l a r i, detectînd mai ales

www.cimec.ro

perspectivele de dezvoltare a unor însuşiri evidente, a unor virtualităţi valorificate la nivelul vîrstei şi experienţei respective.

Două observaţii trebuie făcute : de dragul „ritmului", care trebuie să fie şi izbuteşte să fie foarte viu, mulţi actori (şi Voicescu) precipită textul pînă în a-l face pe alocuri neinteligibil. Unele glume, mai subtile, nici nu sînt sezisate în sală, reacţiile fiind provocate mai mult de mimică şi gest decît de umorul textului. O a doua remarcă. In scena în care Zerbinetta îi povesteşte lui Geronte propriile lui necazuri familiale, felul cum joacă Adela Mărculescu lasă o bună bucată de vreme impresia că ea ştie cine este interlocutorul şi că se amuză pe contul lui, simulînd că nu-l cunoaşte. Or, în realitate, lucrurile stau altminteri. Geronte debarcă în oraş după o lungă călătorie, pretinsa ţigancuşă nu-l putuse întîlni pînă atunci etc.

Dar acestea — şi poate încă unele mici amănunte — nu schimbă aprecierea întregii realizări, a lui Esrig şi a celorlalţi. E un succes al şcoalei noastre, de care se bucură în mod deosebit şi

Marcel BRESLAŞU

Scenografia

Cele trei spectacole asupra cărora ne oprim în această cronică, spre a analiza scenografia lor, se petrec, unul, în preajma Harkovului, altul la New-York şi ultimul la Paris. Toate au tablouri dintre care unele se petrec în exterior şi altele în interior, precum şi personaje numeroase, astfel că toate ridică, în primul rînd, problema : în ce măsură a izbutit scenografia să sugereze prin decor şi costum, atmosfera specifică respectivelor locuri şi acţiuni ? E vorba de spectacolele următoare : spectacolul Teatrului Naţional din Bucureşti (sala Comedia) cu *Steaguri pe turnuri* de Miroslav Stehlik, spectacolul Teatrului Naţional din Iaşi cu *Winterset* (Pogoară iarna) de Maxwell Anderson şi acela al Teatrului Municipal (sala „Matei Millo") cu *Nebuna din Chaillot* de Jean Giraudoux.

Piesa *Steaguri pe turnuri* — regia Ion Cojar, scenografia M. Tofan — ne descrie un important episod din activitatea pedagogică a lui Makarenko ; în afara lui şi altor cîtorva personaje, ceilalţi eroi ai piesei sînt tineri în epoca de formaţie, care, după grele începuturi, îşi făuresc o viaţă nouă, folositoare şi lor, şi statului sovietic. Un singur tînăr se dovedeşte pînă la urmă nereceptiv faţă de măreaţa reabilitare ce i se oferă de spiritul nou şi constructiv al educaţiei sovietice.

Regia şi scenografia, datorite unor tineri oameni de teatru, au subliniat contrastul dintre începuturile înjositoare a trei delicvenţi (tabloul 1) şi condiţiile în care aceştia îşi făuresc o viaţă nouă, la şcoala lui Makarenko. Remarcabil, şi în privinţa decorului şi a costumelor, a fost tabloul 1, care se petrece în preajma unei mici gări a Moscovei. Decorul şi luminaţia sugerau atmosfera întunecată a începutului de acţiune, traiul mizer şi decăzut al celor trei eroi tineri. Imbibarea de negru şi verde închis, în care era ţinută din punct de vedere pictural atmosfera primului tablou, ajuta cu acest colorit rece şi apăsător la sugerarea stării sufleteşti a eroilor, la conturarea condiţiilor în care trăiau ei pe atunci. Hainele mizere, ca şi machiajul defineau de asemenea individualitatea celor trei tineri, dedaţi la vicii, hoţii, iar unul ajuns în pragul crimei. Ce luminos este în schimb decorul următor, interiorul coloniei de copii, unde apar Makarenko şi o seamă de tinere şi tineri reeducaţi în spirit revoluţionar. Tabloul în care tinerii dau o reprezentaţie de teatru, în faţa lui Kirov, şi în care se văd culisele şi faţa posterioară a scenei pe care joacă, ni s-a părut mai puţin izbutit, datorită aglomerării de personaje, care, vroind să sugereze forfota şi şovăirile unor actori diletanţi, se menţineau la un aspect naturalist şi la expresii destul de banale, aici lipsind şi viziunea, şi ritmul care potenţează atmosfera scenică şi îi dă valori artistice. Tabloul în care se înfăţişează şantierul noii construcţii, avînd un cort în primul plan şi cîţiva mesteceni, putea fi mai pictural. Aşa cum sînt, decorul şi atmosfera lui rămîn la o corectitudine obişnuită. Aceasta se poate spune şi despre plasticitatea jocului şi despre gruparea nu-

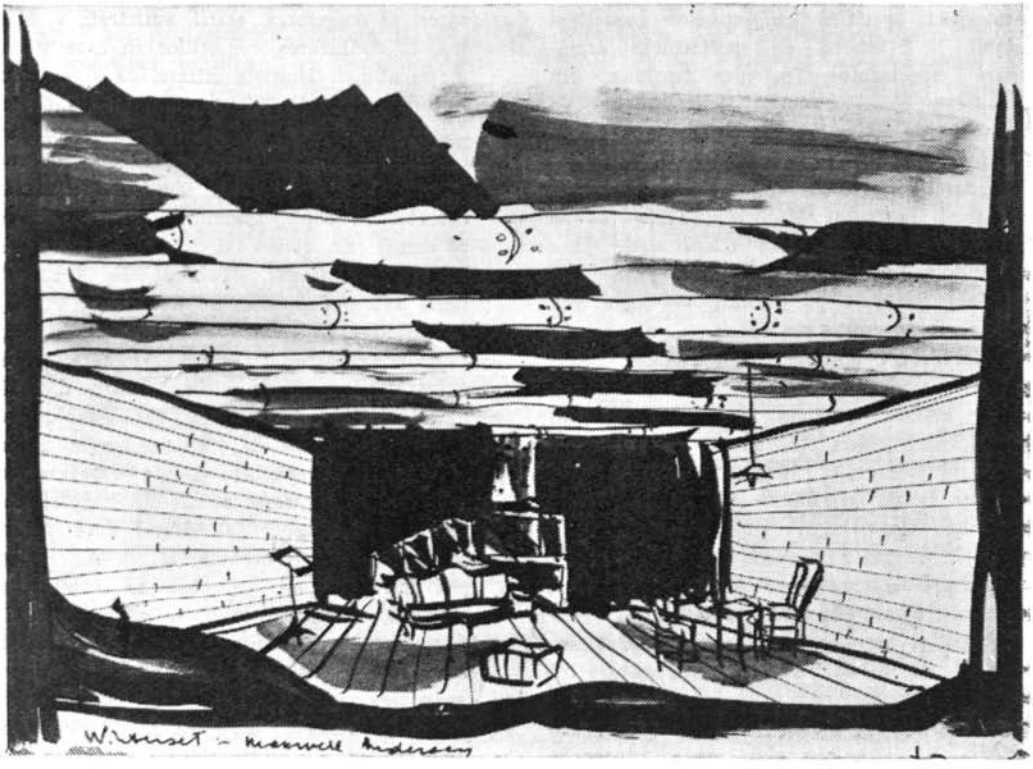
www.cimec.ro

meroaselor personaje, vioaie, dar fără o adîncită expresivitate.

Spectacolul de la Iași, cu piesa lui Maxwell Anderson : *Winterset* — regia Sorana Coroamă, scenografia Toni Gheorghiu — se petrece într-o altă lume, unde suferințele și dramele unor tineri nu au fericitul prilej al unei soluționări constructive, în sensul reeducării la o nouă viață, ci ajung pe culmile tragicului. Scrisă în versuri și reactualizînd în New-Yorkul deceniului 1930—1940 situații de tragedie shakespeareană (eroii sînt un tînăr Hamlet, aflat între gangsteri, căutînd să răzbune nedreapta condamnare pe scaunul electric a tatălui său, care a avut o atitudine în sensul lui Sacco și Vanzetti, și o Ofelie sau Julietă, fiică de rabin înțelept dar și soră a unui om slab, terorizat de gangsteri), piesa lui Maxwell Anderson pune interesante probleme de regie și scenografie. Și aici o pluralitate de personaje, dintre care mulți sînt tineri și duc un trai asemănător aceluia din primul tablou al piesei *Steaguri pe turnuri*. Acțiunea tragediei lui Maxwell Anderson se petrece la New-York, în preajma podului Brooklyn, în cartierul acela pestriț și mizer, unde locuiesc americani de obîrșie irlandeză, semită, italiană. Vedem oameni muncitori, însuflețiți de idealuri, alături de alții, desperați de sărăcie și greutăți, precum și o serie de tipuri ademenite de mirajul luxului, gata de orice. Decorurile ne arată, unul, uriașa arcadă a podului Brooklyn, cu clădirile ce ajung pînă în zidurile malului, lîngă care s-au ridicat și niște șoproane, în care se adăpostesc cei fără căpătîi, iar al doilea decor, subsolul unei clădiri de sub pod, încăperea avîndu-și plafonul format din țevi enorme.

Fără a împieta asupra părerii acelora care vor aprecia spectacolul din punctul de vedere al regiei și al jocului actoricesc, trebuie să spunem că la acest spectacol, unde regia și actorii, mai vîrstnici și mai tineri, au ajuns la o valoroasă expresivitate artistică, tocmai scenografia nu a fost la fel de izbutită ca celelalte elemente ale spectacolului. În special, decorul cu arcada podului Brooklyn a fost vag, lipsit de forma arhitectonică, de co-

Schiță de decor de Toni Gheorghiu pentru „Winterset"



www.cimec.ro

loritul şi atmosfera atît de caracteristice locului şi care, în altă viziune plastică, ar fi contribuit mai mult la reliefarea fundalului în care se desfăşoară tragicele vieţi ale eroilor.

Scena era străbătută, în partea de sus, de o fişie negricioasă, care sugera ceva ce putea fi un pod suspendat, pe care circulă unele trenuri, dar nu arcadă de pod. Fără a cere cu tot dinadinsul reproducerea fidelă a podului Brooklyn, una din marile construcţii, celebră în lume, mai ales la data cînd a fost ridicată, ca şi podul de la Cernavodă, decorul ar fi cîştigat dacă pictorul scenograf ar fi arătat forma arcuită şi metalică a podului, precum şi fragmentul de piatră al postamentului, despre care pomeneşte autorul. Nici şoproanele din fund nu au fost suficient de sugestive. Mai izbutit interiorul cu ţevărie, deşi şi aici s-ar fi putut sugera mai pictural sordiditatea încăperii în care trăiesc rabinul sărman şi copiii săi.

Atmosfera tipică locului a fost realizată mai curînd prin costume şi, mai ales, prin întreaga înfăţişare şi mişcare a numeroaselor personaje, aici regia şi actorii avînd o hotărîtoare contribuţie. Gestica, ţinuta, chiar vorbirea personajelor închegau atmosfera cartierului new-yorkez. Luminaţia, de asemenea, a valorificat plastic desfăşurarea acţiunii, accentuînd momentele de mare tragism. La acest spectacol a existat şi „decorul auditiv", adică fundalul de zgomote atît de caracteristic New-Yorkului.

Regia şi actorii au mers pînă la amănunte deosebit de sugestive, la nuanţe de adevăr şi finete, la un dinamism care a asigurat o expresivă viziune plastică spectacolului. Multe dintre tipurile care se perindă în preajma podului (Flaşnetarul, Vagabondul, Vînzătoarea de mere, Gangsterii etc.) au creat momente deopotrivă dramatice ca şi picturale, pe care le păstrăm în memorie tocmai pentru că au fost tratate şi prin plastică şi culoare, prin grupări sau proiectări de apariţii individuale într-adevăr semnificativ valorate şi puse în mişcare expresivă.

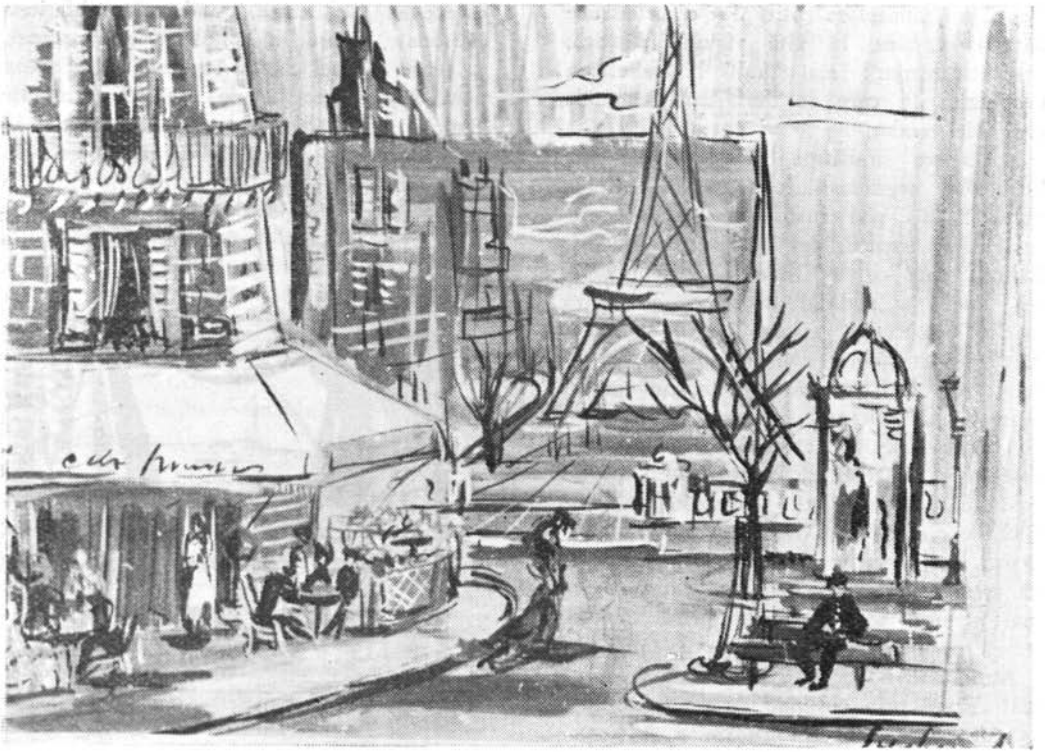
Colţul din Paris, arătat în partea întîi a spectacolului cu piesa *Nebuna din Chaillot* — regia şi decoruri W. Siegfried, costume Cella Voinescu — este unul dintre cele mai caracteristice: Place d'Alma, cafeneaua cu terasa, unde vin diferitele personaje, apare în colţul stîng al scenei, la parterul unei clădiri cu două etaje, avînd acea faţadă cenuşie de asemenea caracteristică. În fund, pe un panou pictat în linii care ne amintesc de Dufy, silueta turnului Eiffel şi alte elemente decorative, iar în alte părţi ale scenei un arbore golaş, un chioşc cu afişe lipite pe el şi o bancă. Pitorescul personajelor episodice,

Schiţă de decor de M. Tofan pentru „Steaguri pe turnuri"

care au legătură cu acţiunea, dar şi rostul de a caracteriza atmosfera pariziană, contrast de lux şi mizerie, de muncă vrednică şi viaţă necinstită, a fost folosit pînă la un punct de către regie şi scenografie. Gunoierul, Canalagiul, Surdomutul, Jonglerul, Cîntăreţul, Florăreasa etc.. sînt tipuri des întîlnite în asemenea cartiere şi dacă machiajul şi costumele le-au caracterizat destul de sugestiv, nu putem spune că la toate aceste personaje episodice mimica şi, în genere, expresivitatea psihologică, a fost îndeajuns de reliefată. Este vădit că regia putea adînci şi mai mult expresivitatea lor.

Dacă Gunoierul (Fory Etterle) şi Surdomutul (N. Tomazoglu) aveau autenticitatea necesară, aerul parizian, nu la fel putem spune despre multe din celelalte personaje episodice, insuficient conturate de regie şi de mijloacele proprii ale actorilor. Personajele principale, mai ales Aurelie, nebuna din Chaillot (Lucia Sturdza Bulandra), Josephine (Nelly Sterian), Preşedintele (Mircea Şeptilici) şi Prospectorul (G. Mărutză), aveau nu numai îmbrăcă-

www.cimec.ro



Schiță de decor de W. Siegfried pentru „Nebuna din Chaillot"

mintea foarte caracteristică, dar întreaga lor înfățișare și mișcare plastică arătau locul și mediul cărora aparțin.

Varietatea de costume — de la nebunele împopoțonate cu gîndul la tinerețea lor, sau la pretențiile ce le mai au, în clipele de semilucidităte, la afaceriștii îmbrăcați fie cu redingote și jobene, fie cu costume mai moderne, unii cu pălării tari (meloane), iar alții cu pălării cu boruri largi etc. — a fost admirabil studiată și realizată cu aer de autenticitate. De aceea, regretul nostru este cu atît mai mare, că nu totdeauna costumația a corespuns jocului, mimicii și în genere plasticității necesare. Au lipsit de asemenea zgomotele circulației pariziene, spectacolul folosind prea puțin decorul auditiv.

Interiorul din partea a doua a piesei, mai puțin sugestiv, deși nici aici nu au lipsit fantezia relevantă și gustul pentru amănuntele sugestive, ce caracterizează pe scenograful și regizorul W. Siegfried.

Dacă la celelalte două spectacole aici analizate, scenografia a ajutat regia și pe actori, în mai puțină măsură decît putea, la spectacolul cu piesa lui Giraudoux, regia nu a folosit deplin elementele puse la dispoziție cu atîta pricepere de către scenografie, chiar dacă în parte regia și scenografia se datorau aceleiași persoane. De aici, impresia noastră că plasticitatea generală a spectacolului de la Teatrul Municipal a fost inferioară posibilităților indicate de autorii decorurilor și costumelor.

Petru COMARNESCU

www.cimec.ro

însemnări

Ana Luca

Încă un semn al veşnicii despărţiri îşi lasă aripa lui neagră pe frontispiciul teatrului romînesc. Acum, cînd amiaza zilelor de vară îmbracă în lumină caldă dealurile tihnite ale Iaşilor, pleacă dintre noi cu acea resemnată discreţie care a fost mireasma aleasă a sufletului ei, buna şi înţeleapta noastră Ana Luca. Se întoarce în nefiinţă o viaţă curată, închinată în întregime artei oneste şi gîndului frumos rostit.

Ana Luca a fost o artistă de o ireproşabilă probitate, închinînd scenei nu numai talentul ei cu atîtea posibilităţi de realizare, nu numai inteligenţa ei subţire familiarizată cu cele mai subtile îndeletniciri literare, ci mai ales acea sensibilitate generoasă şi adînc omenească, fără de care şi cea mai rafinată măiestrie nu-i decît un joc aparent, de reci şi strălucitoare amăgiri.

Elevă silitoare şi isteaţă a minunatei Aristizza Romanescu, de la care a ştiut să înveţe stilul jocului simplu şi cultul vorbirii frumoase, Ana Luca, moldoveancă din naştere, a debutat de timpuriu pe scena Teatrului Naţional din Iaşi, fără să stîrnească în jurul ei prea multă vîlvă. Era o sfioasă începătoare, cînd Alexandru Davila a văzut-o jucînd şi a chemat-o la Bucureşti, aşezînd-o dintr-o dată printre actorii de mîna întîi ai companiei dramatice cu care, cutezător, pornise la drum. Primul ei rol din *Stane de piatră*, drama lui H. Sudermann, cu care Alexandru Davila şi-a deschis noul teatru, a însemnat pentru Ana Luca întîia ei biruinţă, cîştigînd într-o singură seară preţuirea publicului şi laudele unanime ale criticii. Mai tîrziu, după ce compania Alexandru Davila s-a destrămat, Ana Luca a trecut la Teatrul Naţional din Bucureşti, unde punînd în valoare aceleaşi însuşiri de fineţe şi de emotivitate, a interpretat un şir lung de roluri ale marelui repertoriu, dăruindu-se cu aceeaşi firească sinceritate, fie că surîdea cu duioasă îngăduinţă crîncenului voievod din *Apus de soare*, fie că întîmpina cu superba trufie a Doamnei Clara smerenia lui Vlaicu Vodă, fie că se stingea ca o pîlpîire uşoară de viaţă netrăită, în *Azilul de noapte* al lui Maxim Gorki. Jucînd totdeauna cu măsura bunului-gust şi cu vibraţia unei simţiri comunicative, Ana Luca şi-a cîştigat un loc de frunte printre societarii Teatrului Naţional, slujind ani de-a rîndul prima noastră scenă, cu o desăvîrşită corectitudine artistică şi cu o abnegaţie vrednică de cea mai înaltă cinstire. Scriitoare, poetă şi autoare dramatică — piesa ei *Pe drumul soarelui* s-a reprezentat cu succes între cele două războaie — Ana Luca a adăugat carierei sale de artistă, podoaba unui scris plin de pătrundere şi de tulburătoare simţire.

În anul 1947, împlinind vîrsta potrivită unei bine-meritate odihne, Ana Luca, acum pensionară, n-a pregetat să răspundă apelului ce i s-a făcut şi a plecat să joace teatru pentru muncitorii de la Reşiţa, unde a rămas vreme de doi ani, dovedind aceeaşi neostenită rîvnă, acelaşi elan sufletesc şi aceeaşi patimă pentru artă, ca în zilele primei ei tinereţi. Ascultînd apoi chemarea colinelor natale, Ana Luca s-a întors încă o dată la Teatrul Naţional din Iaşi, unde nu s-a mulţumit cu rolurile sale de pe scenă, ci a luat

www.cimec.ro

asupra ei, cu nespusă plăcere, o sarcină de purtătoare a culturii în mijlocul oamenilor muncii, contribuind ca scriitoare și conferențiară la buna reușită a misiunii echipelor sindicale. În liniștea patriarhală a Iașilor, preocupările ei de artă găsiseră un răgaz de pașnică mulțumire, și mi-a rămas în minte acel amurg de toamnă târzie cînd am văzut-o ultima oară pe Ana Luca pe pragul ros de vreme al bojdeucii lui Ion Creangă, îmbrățișînd cu privirea ei limpede umbrele care coborau pe coasta Țicăului, odată cu alaiul nevăzut al aducerilor-aminte.

După ce a mai realizat cîteva frumoase roluri, ca cel din *Furtuna* lui Ostrovski, Ana Luca a avut o ultimă apariție, care n-a pierit încă, în filmul *Citadela sfărîmată*, unde a înlocuit pe o altă mare artistă răpusă în plină activitate, Maria Filotti. Aceste crîmpeie de lumină vorbesc mai departe despre darurile cu care a fost înzestrată Ana Luca. Cei care i-au prețuit inima și talentul vor păstra neștearsă amintirea chipului ei blînd și a glasului încărcat de atîtea sincere emoții.

Victor D. BUMBEȘTI

Nu un simplu program...

Circul și-a justificat prin veacuri faima de a fi cel mai popular, cel mai iubit gen, „gustat în egală măsură și de un cioban și de un academician", așa cum spunea cu umor un scriitor sovietic. Jonglînd cu virtuți fizice uluitoare, apelînd la cele mai subtile însușiri corporale, subordonate unor calități morale deosebite (stăpînire de sine, voință, curaj), artiștii de circ au cules totdeauna din belșug aplauzele publicului. Locuțiunea „panem et circenses" trădează, dincolo de alte semnificații, o realitate psihologică — o prețuire pe care publicul dintotdeauna a avut-o pentru arenele lui Vitruvius, ca și pentru circurile moderne.

Spectacol de vechi tradiții, circul își are și în țara noastră entuziaștii și credincioșii săi spectatori de toate vîrstele. Acestor spectatori, circul sovietic care ne-a părăsit de curînd le-a prezentat un program de mult așteptat.

Pentru „neinițiați" e bine să reamintim că circul sovietic a înregistrat, în cei 40 de ani de activitate, succese uriașe, folosind cele mai bune tradiții ale circului rus. Sînt cunoscute în întreaga lume „numere" ca: dresura de urși a lui Filatov; acrobațiile pe cai ale cazacilor de la Don; evoluțiile pline de umor ale renumiților clovni Popov, Rumianțev, Berman; dresorii de animale sălbatice, Irina Bugrianova, Tamara și Alexandru Buslaev. Programul Circului de Stat al Uniunii Sovietice, prezentat în fața spectatorilor bucureșteni, se remarcă printr-o finețe rar întîlnită în programele de circ văzute de publicul nostru, printr-o precizie de mecanism de ceasornic a execuției programului, printr-un bun gust care dă aer de spectacol de artă exhibițiilor din arenă.

Astfel, apariția artistei emerite Nazi Sirai ține mai mult de coregrafie decît de jonglerie. Uluitoarele desene aeriene descrise de obiectele cu care jongla Sirai, cadrul oriental al „acțiunii" au dat farmec deosebit momentului. Același lucru se poate spune și despre Konstantin Abdulaev, înzestrat cu un umor de bună calitate, despre studiile plastice executate de Minasov și Konstantinova.

Clovnii Sereda și Bogdanov au adus în arenă un suculent umor clovnesc, situat pe linia clasică a dezvoltării acestui gen — cu rădăcini în „commedia dell'arte" —, cu poante aparent absurde dar nu lipsite de sens. (Odată mai mult am regretat amar lipsa unor asemenea artiști în programul circului romînesc, unde asistăm adesea la penibile demonstrații nesărate sau vulgare.)

Sereda, cu un „cap" tăiat după Charlot, pescuiește umorul parcă din văzduh: e acrobat, jongler, dresor al unui cîine care vorbește (!!) și iluzionist. Subliniind latura groasă a genului, fără a jigni însă nici un moment bunul simț, Sereda ne-a lăsat o plăcută și greu de uitat amintire.

În Kio am întîlnit nu numai un fabulos iluzionist, ci și un mare regizor și interpret. Kio nu e un „număr", ci un spectacol, cu o concepție, cu o personalitate aparte. „Disparițiile" și „aparițiile" sale ar părea de ordinul magiei, dacă nu s-ar filtra prin ele un izvor nesecat de umor, dacă simpaticii lui asistenți și recuzita bogată cu care lucrează n-ar înlătura ipoteza fantasticului. Rămîi, de aceea, la încheierea „arătărilor" acestora, cu con-

www.cimec.ro

vingerea că Kio este unul din cei mai prodigioşi şi neîntrecuţi artişti în genul său, ai timpului nostru...

Circul sovietic şi artiştii lui au făcut, prin arta lor, din arena cu nisip, o scenă şi din evoluţiile lor, un *spectacol* de calitate.

Al. P.

Funcţia psihologică a grimei

Trebuie să ne dea de gîndit faptul că la origine cuvîntul „persoană" însemna „mască". Evoluţia semantică a noţiunii a cunoscut undeva, sub cerul limpede al Eladei, o criză : momentul cînd a apărut pe deoparte masca în teatru şi individul-persoană în arena politică sau culturală. Masca, la origine, avea destinaţia de a şterge prin imobilitatea ei simbolică, diferenţierile individuale ale actorilor. Cu vremea, din cele două cartoane, al plînsului tragic şi al rîsului comic, nu a mai rămas în teatru decît simbolul veşnic al acestor două categorii dramatice. Din masca grecească, teatrul european nu a păstrat decît ideea de mască. Grima. Funcţia ei este exact contrară originii, pentru că în timp ce masca clasică reducea actorul la un numitor dramatic, complet depersonalizat, masca modernă, grima, are ingrata şi totodată sublima misiune de a aprofunda, de a sublinia, de a scoate în evidenţă esenţa şi funcţia psihologică a eroului în desfăşurare. Pentru acest motiv actul grimării trebuie să fie un act de trăire, de introspecţie psihologică. Actorul trebuie să fie conştient de finalitatea expresivă a măştii sale.

Cu ocazia concursului tinerilor actori a trebuit să constatăm foarte multe măşti imobile, paste aplicate peste fizionomie, care în loc să sublinieze un caracter ucideau mobilitatea feţei. Greşelile în această direcţie sînt foarte variate. Unele provin din exagerare cromatică, altele din hiperzel caracterologic (eroi pozitivi — luminoşi, eroi negativi — negri brăzdaţi) ; de multe ori distanţa faţă de lumină sau faţă de public ratează o mască executată corect în cabină. În spectacolul teatrului maghiar din Timişoara, Izquierdo (Fábián Ferencz) avea o faţă atît de subliniată prin dungi negre, încît caracterul negativ al fizionomiei în loc să convingă, izbea. Const. Săsăran (Teatrul din Iaşi, spectacolul *Winterset)* apare în scenă grimat ca un om rănit (Shadow — Umbra) sugerînd o luptă, un accident recent, în loc să ne dea iluzia unui spectru, a unei „umbre". Cele mai grave şi mai supărătoare artificii se fac prin aplicarea primitiv amatorească, a tichiei de chelie. Efortul de a face să dispară prin aplicări masive de „ten", diferenţa între frunte şi pînză face de multe ori ca fruntea să-şi piardă întreaga expresie, capul devenind aproape păpuşăresc. (Vezi de exemplu pe Ion Păeşanu de la Teatrul din Petroşani.) Exemplele negative nu ne lipsesc şi mulţimea lor trebuie să ne dea de gîndit. Erorile provin pe de o parte dintr-o lipsă de concepţie artistică în materie de grimă, pe de altă parte, din faptul că regizorii lasă prea multă libertate actorilor în această direcţie. Şi din păcate, nu toţi actorii ştiu să se grimeze.

Grima nu e materie plastică auxiliară ; e o materie artistică expresivă. Actorul trebuie să ştie că „masca" lui este oglinda rolului său şi că publicul a venit la teatru nu ca să vadă feţe vopsite ci ca să urmărească fizionomii încleştate sincer, total, într-o luptă interioară. Artificiile de desen şi formă ale grimei nu au voie să depăşească limitele bunului simţ realist. Aceasta cu atît mai mult, cu cît, prin dispariţia luminilor de la rampă (care aveau o extraordinară importanţă în reliefarea plastică a grimei) actorul e nevoit să parcurgă o gamă foarte variată de lumini. Sculptorii sînt extrem de atenţi atunci cînd îşi aranjează bustul în lumină. Nu e tot una dacă lumina vine de sus, sau de jos, dacă e o lumină simplă sau compusă. Machiajul trebuie făcut în înţelegere cu orga de lumină a piesei şi în perfect acord cu costumul, cu statura şi, mai ales, cu specificul moral şi psihologic al eroului interpretat. În caz contrar, grima devine independentă, devine mască imobilă şi publicul simte sufletul actorului ascuns după un paravan care, oricît de pictural ar fi, e inutil şi ridicol.

I. D. S.

Rectificare

In nr. 7 al revistei noastre la pag. 43 în rîndul 3 de jos s-a strecurat o eroare.

Se va citi : „S-a spus că geniul lui Caragiale prizează..."

www.cimec.ro

Teatrele populare

Problema care preocupă cel mai mult, azi, pe oamenii de teatru din țările apusene este problema atragerii unui public cît mai larg în jurul teatrului. Dacă în perioada ce a urmat după primul război mondial teatrul era într-o febrilă căutare de forme noi (stiluri de mizanscene, stiluri de decor, chiar stiluri de interpretare), astăzi se dezbate cu mai multă înfrigurare decît oricînd chestiunea raporturilor dintre spectacol și public, chestiunea pătrunderii teatrului în cercurile largi ale tuturor categoriilor sociale. Marea majoritate a acestor oameni de teatru recunosc că impasul este generat, în primul rînd, de structura repertoriului, care este axat pe gustul unei minorități. Alții consideră că impasul este determinat de motive de ordin pecuniar, rezolvarea lui văzînd-o posibilă prin reducerea prețului biletelor. De fapt, teatrul apusean este prins într-un cerc vicios : atragerea unui public larg este condiționată de modificarea structurii repertoriului, însă, o asemenea modificare ar contraveni gustului acelei minorități de care teatrul depinde materialmente.

Gravitatea și caracterul de generalitate al acestui fenomen a alarmat și U.N.E.S.C.O., în timp ce Institutul Internațional de Teatru a întreprins o anchetă, spre a afla și difuza soluțiile practicate în diferite țări. Rezultatele anchetei au relevat o dată mai mult că impasul teatrului occidental este generat, în primul rînd, de repertoriul său. Actualul repertoriu nu atrage publicul larg și, după cum a declarat un dramaturg francez, atîta vreme cît repertoriul nu va cuprinde piese care să vorbească maselor de spectatori „despre propriile lor suferințe și năzuințe", el le va îndepărta de teatru. De altfel, referindu-se la aceeași problemă a repertoriului neadecvat, Guy Parigot scrie în „Théâtre dans le Monde", vol. V, 3: „De fapt, producția burgheză, oricît ar fi de ridicată valoarea sa estetică, fie că e vorba de Montherlant sau de Anouilh, de Giraudoux sau de Claudel, îi pare (publicului larg — *n.n.)* fie ermetică în formă, fie neinteresantă în fondul său. Acesta, fie că n-o înțelege, fie că găsește că tratează anecdote derizorii, fără nici o legătură cu realitățile... Ajungem într-un impas pe care nu putem decît să-l constatăm, să-l descriem... Sau jucăm ceea ce constituie repertoriul burghez, în fața unui public restrîns, sau visăm să avem un public mai larg, dar nu știm ce să jucăm în fața lui". Iată așadar că, în lumina anchetei întreprinse, se impune concluzia că, atîta vreme cît cauza principală a impasului este văzută doar sub aspectul pecuniar, iar nu în structura repertoriului, soluțiile, mai mult sau mai puțin operante, rămîn simple paliative.

Astfel, într-o serie de țări, remedierea crizei de spectatori se caută în practicarea sistemului asociațiilor teatrale. În Republica Federală Germană, de pildă, au luat ființă 85 de asociații pentru popularizarea teatrului (Volksbühnen), ideea primei asociații de acest fel fiind pornită, încă în 1890, din cercurile muncitorești. Aceste asociații populare, care încearcă să influențeze întrucîtva și structura repertoriului, se ocupă și de ridicarea nivelului artistic al spectacolelor, precum și de promovarea „acelor creații dramatice ce revelează respectarea demnității umane, dorința de drep-

www.cimec.ro

tate socială şi aspiraţiile la libertate". Acelaşi sistem al asociaţiilor teatrale locale ce organizează spectacolele şi încearcă să recruteze spectatori pe bază de abonamente este practicat şi în Belgia, unde asociaţiile sînt nevoite să recurgă la „sprijinitori", care îşi iau în mod benevol sarcina să difuzeze un număr cît mai mare de abonamente. Sau, în Suedia, unde în ultimul an au fost organizate reprezentaţii teatrale într-o mulţime de localităţi, pe baza acestui sprijin pornit de jos. În Norvegia nu se practică sistemul abonamentelor; popularizarea teatrului este lăsată pe seama unui „Teatru Naţional de Turnee" (Riksteatret), care, uneori, este ajutat de oficialităţi, şi a Folksteatret-ului (Teatrul Popular), creat în urma unei ample mişcări populare, sprijinită de sindicate, pentru înfiinţarea unui teatru al poporului. În Elveţia, această acţiune culturală este şi ea debilă: Zürich este singurul oraş unde municipalitatea subvenţionează direct un număr de 36 de reprezentaţii anual pentru cetăţenii săraci, cărora li se distribuie bilete cu o reducere de 80%.

Alte ţări nu cunosc nici măcar această formă de politică culturală filantropică din Elveţia. În Statele Unite, acţiunea de popularizare a teatrului pare a fi de asemenea foarte limitată. „The New York City Center Theatre" de pildă, deşi dispune de o sală cu 3200 de locuri, nu poate pătrunde în masa unui public larg, cu toate preţurile reduse şi cu toate că dă spectacole cu cei mai renumiţi interpreţi, întrucît repertoriul trebuie să fie alcătuit pe gustul minorităţii care întreţine teatrul prin contribuţii benevole. Singurul teatru din Statele Unite care primeşte un ajutor financiar oficial este „The Barter Theatre". Teatrul acesta a luat fiinţă în perioada crizei economice din 1932, cînd directorul său a avut ideea să stabilească drept preţ de intrare „suma de 32 cenţi, sau echivalentul în natură" (de unde şi denumirea de „Barter Theatre" — „Teatrul trocului"). În schimbul subvenţiei primite, teatrul este obligat să dea un număr de reprezentaţii în turneu, cu care ocazie se alcătuieşte un repertoriu accesibil oricărui public: motiv pentru care teatrul se bucură de o largă popularitate.

Nu există un „teatru popular" propriu-zis nici în Anglia; doar cîteva companii teatrale provinciale (din Bristol, Liverpool sau Birmingham) se apropie întrucîtva de acest tip, fără ca, totuşi, eforturile lor să fie susţinute de oficialitate. În schimb, merită o menţiune specială în acest sens teatrul „Workshop", care şi-a propus, dintru-început, să fie un teatru al cuvîntului viu, „un teatru ce va vorbi la fel de curajos despre societate, cum au făcut-o Ben Jonson şi Aristofan". Spre deosebire de teatrele din alte ţări apusene, teatrul „Workshop" a înţeles că, pentru a pătrunde în masele largi ale populaţiei, este necesară nu numai reducerea preţurilor biletelor, nu numai crearea unei atmosfere mai familiare în sălile de spectacol, lipsite de snobismul exhibării luxului ostentativ, dar, în primul rînd, este necesară alcătuirea unui repertoriu care să se adreseze direct păturilor muncitoare, înfăţişîndu-le realităţi şi probleme ce le interesează, prezentîndu-le piese ale căror subiecte să fie bazate nu pe abstracţii filozofice lipsite de orice conţinut, ci pe fapte din viaţă şi pe atitudini constructive.

În ţări unde lipseşte o politică teatrală orientată spre satisfacerea exigenţelor artistice ale unui pubic cît mai larg, unde teatrele rămîn financiarmente la discreţia gustului unei minorităţi, firesc că toate eforturile acestea de a crea cît mai multe şi mai solide punţi de legătură între scenă şi masele largi de spectatori sînt eforturi apreciabile. Şi cu atît mai apreciabile cu cît dificultăţile cu care au de luptat asemenea asociaţii dramatice — adeseori de amatori — denotă din partea lor o impresionantă pasiune pentru teatru. Aceasta este situaţia, de exemplu, în Mexic. Aici, activitatea grupărilor de amatori, a trupelor experimentale şi a celor profesioniste este coordonată şi întrucîtva sprijinită de departamentul teatral al Institutului Naţional de Artă.

În Italia se recunoaşte că „boala izolării" de care suferă teatrul este provocată nu numai de concurenţa cinematografului, de indolenţa statului faţă de teatru sau de multiple dificultăţi de ordin financiar, ci, în primul rînd, de rigorile cenzurii şi, mai ales, de faptul că repertoriul, care ar trebui „să aducă în scenă oameni şi nu umbre, fapte şi nu cuvinte" (vd. Arnaldo Frateili, în „Teatrul" nr. 1, 1957), nu izbuteşte să trezească interesul publicului. În Franţa oamenii de teatru conştienţi recunosc că problema pecuniară joacă un rol

www.cimec.ro

accesoriu : principala chestiune este ca spectacolul să atragă. Teatrul Popular al lui Jean Vilar, sau „Centrele de artă dramatică", înființate în 1947 în cîteva orașe de provincie, reprezintă apreciabile dar insuficiente eforturi de a rezolva criza de spectatori printr-un repertoriu adecvat.

Dacă în țările apusene criza de spectatori creează teatrului perspective alarmante, în schimb o țară ca Finlanda deține în privința teatrului popular o situație mult privilegiată. Finlanda are numeroase trupe de teatru născute în sînul uzinelor sau fabricilor. Unele s-au profesionalizat, și din 33 de trupe profesioniste cîte există în țară, 24 sînt trupe teatrale muncitorești. Teatrul muncitoresc a devenit aici în același timp o instituție și o formă de educare populară, cu un profil foarte interesant. Încă de la începuturile sale (spre sfîrșitul secolului trecut), ca replică la politica țaristă, teatrul muncitoresc finlandez devine un vehicul al aspirațiilor naționale ale poporului. Succesul său se explică, în primul rînd, prin natura repertoriului, alcătuit cu osebire din piese ce oglindesc realități și dezbat idei interesînd publicul larg. In afara celor 24 de trupe profesioniste Uniunea Teatrelor Muncitorești mai numără 84 de trupe de amatori, dar în afara Uniunii mai există alte 400 de grupări teatrale. Uniunea organizează (din anul 1920) cursuri populare de artă dramatică, redactează revista „Arta scenică muncitorească", apoi lucrări teoretice, organizează concursuri, iar în 1948 a fundat și o școală superioară de artă dramatică. Această școală nu este oficială : în Finlanda, unde teatrul are o bază populară atît de largă, teatrul nu este o instituție privată, dar nici de stat. In anumite condiții, statul subvenționează unele teatre (care au un număr minim de actori, sau cel puțin 100 de reprezentații anual, cu 6—8 piese etc.) cu o sumă echivalentă cu 50% din cifra salariilor. Așadar, și în Finlanda, statul lasă teatrul, din punct de vedere material, în bună parte pe seama municipalităților, a firmelor comerciale și a generozității persoanelor particulare.

Sumara trecere în revistă a formelor ce îmbracă în diversele țări capitaliste acțiunea de atragere a publicului larg spre teatru ilustrează, în fapt, impasul — l-am numi în lanț închis — pe care-l cunoaște teatrul contemporan din Apus. Deși soluțiile preconizate nu rezolvă decît în măsură incompletă problema esențială care este aceea a repertoriului, ele sînt meritorii și mai ales exemplifică devotamentul acelor animatori care, pentru a le înfăptui, au de învins numeroase greutăți, printre care indiferența oficialității guvernante se situează pe prim plan.

Ovidiu DRIMBA

In cinstea marii sărbători

Majoritatea teatrelor din R.S.S. Ucraina și-au definitivat repertoriul în cinstea celei de a 40-a aniversări a Marii Revoluții Socialiste din Octombrie. Peste 14 teatre au inclus în repertoriu piesa lui N. Pogodin : *Orologiul Kremlinului*, alături de care *O singură noapte* de B. Gorbatov, *Gînduri despre Britanka* de I. Ianovski, *Se clatină barca* de I. Galan, *Cercul de foc* de M. Dranov, ca și altele, completează afișul festiv al teatrelor ucrainene. Ministerul Culturii al R.S.S. Ucraina a inițiat un festival republican al teatrelor muzicale și de dramă. Concursul se va desfășura în trei faze : prima, în orașul de reședință al fiecărui teatru, a doua, în orașele Kiev, Lvov, Dnepropetrovsk, Stalino, Simferopol, iar ultima, finala, la Kiev. Spectacolele distinse în cadrul festivalului vor fi prezentate la Moscova. Festivalul teatral se va desfășura paralel cu un concurs de piese originale dedicate problemelor de actualitate. Desfășurînd festivitățile în cinstea Marelui Octombrie sub semnul întăririi legăturilor culturale cu republicile frățești, R.S.S. Ucraina va găzdui în zilele sărbătoririi cîteva formații teatrale din R.S.S. Lituaniană și Bielorusă. Totodată, spectatorii din Kiev vor avea prilejul să vizioneze cîteva spectacole oferite de un colectiv artistic din Leningrad. La rîndul lor, actorii ucraineni vor întreprinde turnee la Leningrad și Baku.

Zilnic, presa sovietică ne aduce noi ecouri despre acțiunile întreprinse de teatrele sovietice în cinstea acestei măreți sărbători. La Leningrad și Erivan, la Chișinău și Frunze, activitatea oamenilor de teatru sovietici se desfășoară sub semnul aceleiași strădanii pentru transformarea celei de a 40-a aniversări a Revoluției din Octombrie într-o măreață demonstrație a virtuților creatoare ale artei teatrale sovietice.

www.cimec.ro

Ştiri din...

U. R. S. S.

● Organizat pentru prima oară, anul trecut, la Riga, festivalul „Primăvara teatrală a ţărilor baltice" a cunoscut un deosebit succes. Anul acesta, festivalul se desfăşoară la Vilnius, cu participarea teatrelor din R.S.S. Letonă, Estonă, Lituaniană şi Bielorusă. Etapa finală e precedată de o fază republicană, comisia de selecţionare avînd a decide spectacolul şi teatrul care vor susţine culorile fiecărei republici în turul final. În felul acesta, „Primăvara teatrală a ţărilor baltice" presupune în primul rînd, o confruntare între teatrele aceleiaşi republici. Pregătirile în vederea participării la faza finală au fost deosebit de active în toate republicile unionale participante. Spre exemplu, în R.S.S. Letonă, comisia de selecţionare a avut de vizionat numeroase spectacole atît în limba letonă, cît şi în limba rusă. Dintre spectacolele prezentate cu acest prilej, menţionăm *Am jucat, am dansat,* de I. Rainis (Teatrul de Artă „Rainis"), *S-a dezlănţuit viscolul* de I. Griva (piesă dedicată eroului legendar I. Fabritius), *Un vechi cuib de marinari* (Teatrul din Liepaisk) şi *Un cătun la mare* (Teatrul din Valmiers), două dramatizări după romanele lui V. Laţis, *Emil şi detectivii* de E. Kästner (Teatrul Comsomolului leninist), *Sonetul lui Petrarca* de N. Pogodin (Teatrul Rus de Dramă) şi altele.

Dintre aceste spectacole, *Am jucat, am dansat* de I. Rainis a fost desemnat să reprezinte R.S.S. Letonă la faza finală a festivalului, în timp ce, *Un vechi cuib de marinari* şi *Emil şi detectivii* au fost desemnate drept cele mai bune spectacole ale stagiunii.

Succesul înregistrat de festivalul „Primăvara teatrală a ţărilor baltice" a determinat şi teatrele din capitala Uniunii Sovietice să organizeze la rîndul lor un concurs asemănător.

După cum se precizează în hotărîrea privitoare la organizarea festivalului, acesta se va desfăşura în primăvara fiecărui an, servind cauza „ridicării nivelului artistic al colectivelor teatrale din capitala Uniunii Sovietice, asigurării unui schimb de experienţă regulat între aceste colective şi popularizării cît mai largi a realizărilor teatrelor din Moscova".

Fiecare teatru are dreptul să reprezinte în cadrul festivalului cel mai bun spectacol montat în timpul stagiunii (ales de consiliul artistic) şi una din premierele prezentate în lunile aprilie şi mai. Anul acesta, prima ediţie a festivalului „Primăvara teatrală" a teatrelor din Moscova s-a desfăşurat în cursul lunii mai, comisia festivalului avînd de vizionat 73 de spectacole. Notăm ca un fapt interesant că aprecierile membrilor comisiei, înscrise pe programe speciale, au fost depuse după fiecare spectacol în nişte căsuţe de tipul celor poştale, instalate în foaierul teatrului.

● Pe teritoriul aşezat în preajma Stadionului central „V. I. Lenin" s-a terminat de curînd construirea celui mai mare palat al sporturilor din Europa. Cele mai moderne instalaţii tehnice creează posibilitatea transformării imensei arene a palatului cînd într-un patinoar de proporţii uriaşe, cînd în teren de tenis sau în ring de box, cînd într-o uriaşă sală de teatru cu o capacitate de 12.000 de locuri, socotindu-le şi pe cele din tribună. Pentru a transforma sala sporturilor în sală de spectacol sînt necesare două operaţiuni: aşezarea fotoliilor în arenă şi acţionarea unui mecanism care ridică în faţa uneia din tribune — în asemenea ocazii neutilizată şi mascată printr-un sistem de perdele — o scenă cu o suprafaţă de 800 m^2, adîncimea fiind de 25 m.

Din declaraţiile făcute de V. Ilcenko, directorul palatului, unui corespondent al revistei „Teatr", rezultă că această sală de spectacol, de proporţii puţin obişnuite, va fi folosită pentru spectacolele date de artiştii străini, sosiţi în turneu la Moscova, cît şi pentru reprezentaţiile extraordinare prezentate de actorii sovietici. Astfel, în cursul anului 1957, se proiectează prezentarea unui ciclu de spectacole cu tragedia lui Sofocle, *Oedip-rege,* în regia lui N. Ohlopkov. Tot N. Ohlopkov intenţionează să monteze o dramatizare după *Taras Bulba* de N. Gogol. În momentul de faţă se duc tratative cu Teatrul de Dramă „Puşkin" din Leningrad pentru un turneu cu *Tragedia optimistă* de Vs. Vişnevski, spectacol pus în scenă de G. Tovstonogov. Pentru sărbătorirea celei de a 40-a ani-

www.cimec.ro

versări a Marelui Octombrie, conducerea palatului proiectează cîteva reprezentații cu *Misterul buf* de V. Maiakovski în regia lui S. Iutkevici.

Totodată, Nazim Hikmet și regizorul I. Zavadski sînt pe cale să creeze scenariul unui spectacol epic de proporții, pe care I. Zavadski își propune să-l monteze pe scena noii săli de spectacol.

Finlanda

● Piesa *Kilttejä Tyttojä* (Fete drăguțe) a dramaturgului suedez Gustaf von Numers s-a bucurat de-a lungul anilor de atenția deosebită a teatrelor scandinave. Piesa s-a jucat cu succes în Norvegia, Suedia și Danemarca, fiind prezentă pe afișul teatral două și trei stagiuni la rînd. De curînd, piesa *Fete drăguțe* a văzut pentru prima oară luminile rampei și în Finlanda, datorită Teatrului Muncitoresc din Helsinki.

Fete drăguțe își situează acțiunea în cadrul unui mic orășel de provincie, colizia dramatică servind mai mult drept pretext pentru zugrăvirea unor tipuri aparținînd orașului capitalist. Eroii piesei sînt oameni cu morala și gîndirea strîmte, care practică profesiuni meschine ori dubioase, și pe care-i unește disprețul comun față de muncitori, singurele elemente sănătoase ale acestei societăți viciate. Gustaf von Numers se dovedește un fin observator al societății timpului său și evidentul dezgust cu care dramaturgul profilează pe acești reprezentanți ai claselor exploatatoare face ca piesa *Fete drăguțe* să fie un autentic document demascator al realităților capitaliste.

R. Cehoslovacă

● Recent s-a constituit la Praga Uniunea oamenilor de teatru din R. Cehoslovacă. În cadrul acestei uniuni vor funcționa trei secții permanente. Cea dintîi privind problemele teatrelor de dramă întrunește artiștii, regizorii și scenografii teatrelor dramatice precum și dramaturgi, teatrologi, critici și pedagogi. Aceeași secție numără printre membrii ei și cadrele artistice ale teatrelor de tineret, regizorii și actorii de la stațiile de radio și televiziune. A doua secție a teatrelor muzicale reunește elementele artistice care activează în domeniul operei, baletului, operetei. În cadrul acestei secții, urmează să participe în afara actorilor și regizorilor de la teatrele muzicale, dirijorii, maeștrii de balet, maeștrii de canto etc. A treia secție, cea a teatrului de păpuși, reunește pe lucrătorii din acest domeniu.

Potrivit prevederilor statutului Uniunii oamenilor de teatru, fiecare secție va putea — pentru a-și desfășura activitatea în cele mai rodnice condiții — să înjghebeze în sînul ei mici colective.

Primirea membrilor în Uniune se face pe bază de selecție.

● Trei teatre cehoslovace și anume cele din Budejovice, Olomouc și Opava au montat concomitent *Diavolul din Boston* de Lion Feuchtwanger. Faptul că presa cehoslovacă a acordat o deosebită atenție celor trei spectacole nu se datorește atît împrejurării că trei teatre diferite s-au adresat în același timp aceleiași piese, ci, mai ales, deosebitelor viziuni regizorale pe care le-a prilejuit piesa pe cele trei scene. Analizînd aceste spectacole, Jan Cisar remarcă în articolul „De fiecare dată un alt Diavol din Boston" („Divadlo") că exemplul oferit de cele trei teatre este ilustrativ pentru strădania oamenilor de teatru cehi de a promova o diversitate de stiluri cît mai marcată.

Portugalia

● În Portugalia ființează doar patru ansambluri dramatice, toate cu sediul la Lisabona. Avînd de înfruntat greutăți materiale de tot felul, aceste trupe îndrăznesc arareori să-și asume riscul unor turnee prin țară. Astfel se face că celelalte orașe portugheze sînt complet străine de orice mișcare teatrală.

Dar chiar și în Lisabona, activitatea formațiilor existente se desfășoară sub semnul unei permanente incertitudini.

Aceasta deoarece, în ultima vreme, municipalitatea din Lisabona, ghidîndu-se după interese strict comerciale, a lăsat ca parte din sălile de teatru să fie transformate în cinematografe. În atari condiții, chiar și puținele formații teatrale din capitala Portugaliei se văd amenințate ca în scurtă vreme să rămînă fără săli de spectacol.

Pe de altă parte, mișcarea teatrală portugheză, alături de celelalte domenii ale

www.cimec.ro

activității artistice, are mult de suferit de pe urma rigorilor cenzurii. Situația a ajuns atît de gravă (cenzura oprește spectacole întregi, operează tăieturi grosolane, strangulează orice intenție de manifestare a gîndirii libere) încît actualmente a luat o deosebită amploare mișcarea oamenilor de cultură portughezi pentru abolirea restricțiilor impuse de cenzură.

R. P. Chineză

● La Pekin a luat de curînd ființă primul teatru pentru copii din R. P. Chineză. Colectivul artistic al noului teatru a fost recrutat dintre cadrele Teatrului artistic pentru tineret. Primele reprezentații ale noii formații au fost întîmpinate cu deosebit interes de către micii spectatori. Repertoriul teatrului e variat și cuprinde pe lîngă lucrările dramaturgiei chineze, precum : *Lupul sur, Floarea lui Malanhua, Piersicul a dat în pîrg* etc., și numeroase piese ale dramaturgiei sovietice pentru copii, printre care *Mașenka, Regina de zăpadă, Prietenii tăi* etc.

Brazilia

● Din inițiativa unui grup de oameni de teatru brazilieni, a fost întocmit proiectul unei expoziții internaționale de schițe de decoruri, costume de teatru, arhitectură teatrală. Expoziția ar urma să fie deschisă la Sao-Paolo în lunile septembrie—decembrie 1957.

Norvegia

● Tema relațiilor dintre părinți și copii a stat de-a lungul vremurilor în centrul atenției multor dramaturgi. Mulți au preferat s-o trateze în accente grave, prilejuind actorilor posibilitatea afirmării registrului lor tragic. Alții au acordat preferință comediei și de multe ori problema profund umană a raporturilor dintre generații s-a pierdut, înecată în spuma gratuită a unor gaguri desuete. Recent, dramaturgul norvegian Ernst Orvil a demonstrat posibilitatea abordării acestei probleme pe plan satiric, fără a altera din pregnanța și acuitatea temei.

Tre Kvinner (Trei femei) de Ernst Ovril este o virulentă satiră la adresa acelor părinți care caută cu orice preț să aplice în procesul de educație a odraslelor lor, numai așa-zisele metode pedagogice ultramoderne.

Rezultatele obținute de pe urma aplicării unor atari metode sînt departe de a fi cele scontate și, adesea, părinții se încurcă în păienjenișul complicat al propriilor lor sisteme de educație.

Întîmplările hazlii care se țes pe canavaua piesei nu sînt lipsite însă de o adîncă semnificație, mesajul autorului răsunînd clar și răspicat : copiii nu trebuie supuși experiențelor gratuite, ci au nevoie de o educație temeinică, sănătoasă.

Prezentată de Teatrul Național din Oslo, piesa *Trei femei* s-a bucurat de interesul spectatorilor.

R. P. F. Iugoslavia

● Înainte de a încheia turneul în R.P.F. Iugoslavia, teatrul Powszechny din Lodz a poposit la Zagreb.

Cu acest prilej el a oferit cîteva spectacole cu piesele *Antigona* de Anouilh și *Moralitatea d-nei Dulska* de Zapolska.

● După *Vicleniile lui Scapin*, de Molière, și *Antigona*, de Anouilh, Teatrul de Dramă din Belgrad a prezentat în premieră *Frații Karamazov*, dramatizare după romanul lui Dostoievski, și *Rivalii* de Sheridan.

R. P. Polonă

● Nu de mult, în R. P. Polonă, a luat ființă Agenția Artistică Polonă care se va ocupa de organizarea schimburilor culturale cu celelalte țări. Printre primele acțiuni inițiate de noua agenție se înscrie perfectarea unui turneu al ansamblului Mazowszoze (cunoscut și spectatorilor din țara noastră) în Anglia și Franța. Totodată se proiectează și un turneu al Teatrului Polon din Varșovia la Paris. Cît privește turneele străine în Polonia sînt pe cale de a fi perfectate o serie de angajamente cu unele ansambluri din Belgia, Franța și Anglia.

Anglia

● Compania Theatre Workshop, paralel cu consolidarea prestigiului ei în Anglia,

www.cimec.ro

a cucerit aprecierea cercurilor teatrale din Franța și țările scandinave prin ținuta artistică și viziunea îndrăzneață, înnoitoare, a spectacolelor prezentate în acele țări. Acum ea se află în pragul unei noi consacrări internaționale: în vara aceasta a fost invitată să reprezinte *Macbeth* la Moscova. Cu prilejul acestei vizite în capitala U.R.S.S., Theatre Workshop va prezenta și un spectacol nou, cu o lucrare recentă a lui Ewan MacColl *Pe curînd la bilci* (So long at the Fair).

● Grupul teatral al Universității din Leeds a pregătit pentru Festivalul Internațional al formațiilor teatrale studențești, care are loc la Veneția, comedia goldoniană *Le donne di buon umore*, în traducerea lui Frederick May. Spectacolul va reprezenta un omagiu adus marelui comediograf italian, cu prilejul sărbătoririi a 250 de ani de la nașterea lui.

Italia

● Anuarul spectacolelor teatrale italiene a publicat o statistică a pieselor care au prilejuit cele mai mari succese de casă în stagiunea trecută. Lista cuprinde titlurile a 80 de lucrări, dintre care: 38 italiene (24 în limba literară și 14 în diferite dialecte), 29 străine și 13 din repertoriul clasic. În fruntea palmaresului se situează *Unchiul Vanea* de A. Cehov, în ediția scenică realizată de Luchino Visconti, cu concursul actorilor Paolo Stoppa, Mario Mastroianni, Rina Morelli. Urmează pe locul doi, *Bene mio core mio* de Eduardo de Filippo. Printre primele zece piese menționate în această statistică, figurează și *Omul, Bestia și Virtutea* de Luigi Pirandello.

R. F. Germană

● În luna iunie a avut loc Festivalul teatral din Ruhr, unde Volkstheater din Viena a prezentat *Trei surori* de Cehov.

● Cu prilejul Săptămînii Internaționale a Teatrelor de Păpuși, organizată la Brunswick, 11 companii — cele mai multe din diferite orașe germane — și-au confruntat realizările, mai exact, căutările, experimentele. Într-adevăr, tendința spre experimentare pare să fi fost trăsătura dominantă a spectacolelor din cadrul festivalului. Pe această linie se înscriu reprezentațiile Teatrului Mecanic al lui Harry Kramer (un german care trăiește la Paris). Păpușile lui „abstracte" care, prin forma lor, seamănă izbitor cu cele mai moderniste exemplare de sculptură actuală, se deplasează pe scenă încadrate de fascicole luminoase, cu un acompaniament muzical care ține loc de text vorbit. Tot un caracter experimental au avut reprezentațiile ansamblului elvețian de păpuși suprarealiste îmbrăcate pe degete, „Kleines Spiel" și ale marionetelor lui Michael Meschke din Stockholm.

Printre spectacolele cele mai interesante au fost acelea date de compania praghează condusă multă vreme de defunctul prof. Skupa, ale Teatrului Municipal de Marionete din Augsburg (cu o scenă turnantă și decor pe două planuri) și, în sfîrșit, de Teatrul de Marionete din Brunswick, condus de Harro Siegel (directorul artistic al Festivalului). Acesta din urmă a prezentat un scurt spectacol de operă *David și Goliat*, care a făcut o puternică impresie asupra publicului.

S. U. A.

● Formația de amatori Arena Players din New-York a prezentat un ciclu de spectacole cu dramatizarea după *Crimă și Pedeapsă* de Dostoievski.

Argentina

● Municipalitatea orașului Buenos Aires și-a mărturisit recent intenția de a închide cîteva teatre. Parte din aceste săli ar urma să fie dărîmate, iar parte transformate în săli de cinema.

Proiectele sumbre ale municipalității din Buenos Aires au provocat o legitimă îngrijorare în rîndurile actorilor brazilieni. În cadrul unei adunări generale, convocate de Asociația artiștilor brazilieni, a fost adoptată hotărîrea de a se trimite municipalității o scrisoare de protest, în care se spune printre altele: „Artiștii roagă administrația orașului Buenos Aires să nu distrugă teatrele capitalei și să ia în considerație situația în care se vor găsi actorii, lipsiți de o scenă pe care să poată juca".

www.cimec.ro

cărți-reviste

Maiakovski-dramaturg *

Apariția în limba romînă a principalelor piese de teatru ale lui Maiakovski oferă cititorilor din țara noastră prilejul să cunoască o latură a geniului maiakovskian, la fel de importantă ca și poezia lui, al cărei vibrant mesaj artistic revoluționar a intrat de mult în conștiința admiratorilor acestui mare poet al epocii actuale. De fapt, o sferă largă a publicului nostru a luat mai dinainte contact cu opera dramatică a lui Maiakovski prin intermediul emisiunii „Teatru la microfon" în cadrul căreia au fost prezentate pînă acum două din piesele sale cele mai populare, *Ploșnița* și *Baia*. Lectura în pagină a teatrului lui Maiakovski cîștigă însă mult față de o simplă audiție radiofonică și, desigur, chiar față de o vizionare în scenă, deoarece reflecțiile, intervențiile și indicațiile autorului, făcute pe parcursul desfășurării acțiunii, cu privire la structura și mișcarea personajelor, precum și puternicul suflu poetic ce străbate toate aceste creații dramatice, contribuie la conturarea extraordinarei lor valori literare, pe de o parte, și la intensitatea acuității satirice a fiecărei piese, pe de altă parte. De altfel, teatrul lui Maiakovski ridică dificultăți aproape insurmontabile pentru punerea în scenă — lucru pentru care piesele sale au fost, credem, reprezentate atît de rar —, în schimb, prin eminentele lor calități literare, aceste piese rămîn niște opere care angajează interesul adînc al cititorului și dau aceleași satisfacții la lectură, pe care le produce montarea unui spectacol propriu-zis.

Cu toate acestea, nu se poate vorbi despre valoarea *literară* a teatrului lui Maiakovski, fără a se stărui mai întîi asupra cutezătoarelor inovații aduse de el în domeniul compoziției dramatice și în felul cum sînt manevrate planurile pe care se desfășoară acțiunea. Poet prin vocație, dramaturg de profesie, dacă ne este îngăduit să spunem astfel, datorită preocupărilor sale teatrale continue și multilaterale (autor, regizor, actor, teoretician, scenograf, decorator etc.), Maiakovski a revoluționat tehnica teatrului obișnuit și s-a situat în fruntea celor mai înaintate experiențe înregistrate de literatura dramatică universală din prima jumătate a secolului XX. Dincolo de aceste experiențe — multe căzute azi în desuetudine — teatrul lui Maiakovski, prin conținutul, semnificația și îndrăzneala lui, își păstrează nealterate vigoarea lirică, prospețimea artistică și întreaga valabilitate a mesajului revoluționar adresat oamenilor epocii noastre. Fie spectator, fie cititor, cel ce participă, într-un fel sau în altul, la desfășurarea unei piese de Maiakovski este, rînd pe rînd, surprins, uluit și derutat de fantezia ce se revarsă în valuri, de inventivitatea cu totul neobișnuită a autorului, de spontaneitatea lui țîșnitoare, sau de ingeniozitatea de-a dreptul scînteietoare a modului cum sînt rezolvate diferitele probleme, intrigi sau conflicte ale dramei. În primul rînd, Maiakovski nu numai că a răsturnat încă o dată faimoasele legi aristotelice ale teatrului clasic, dar el a răsturnat însești legile fizice ale spațiului și

* Maiakovski, *Teatru*. Editura „Cartea Rusă", 1957.

www.cimec.ro

timpului, prin faptul că decalajul dintre prezent şi viitor, dintre mit şi realitate, dintre posibil şi imposibil nu mai este la el decît o rezultantă a viziunii dramatice grefată pe fantezia sa creatoare, pe o idee dezvoltată cu o luciditate uimitoare şi urmărind o ţintă a cărei perspectivă nu scapă niciodată de sub controlul conţinutului tematic propus. Iar în al doilea rînd, în ciuda multiplelor elemente simbolice, alegorice sau hiperbolice ce intervin în desfăşurarea acţiunii, fiecare piesă se menţine în cadrele stricte ale unei teze realiste, rămînînd o satiră de o virulenţă necruţătoare la adresa unor tipuri sau moravuri învechite, a căror prezenţă nocivă devine şi mai evidentă în contrast cu oamenii noi angajaţi la efortul de construire a societăţii viitorului, societatea comunistă, care formează leit-motivul teatrului maiakovskian. Dacă prima observaţie de mai sus se referă în special la concepţia şi viziunea arhitectonică a teatrului său, cea de a doua observaţie implică în mod nemijlocit marea forţă satirică a geniului maiakovskian, care constituie în această privinţă una dintre cele mai strălucite realizări ale realismului socialist.

Cele trei piese traduse şi publicate în volumul de faţă reprezintă, de fapt, două etape din activitatea de dramaturg a lui Maiakovski. Prezentate în ordinea cronologică a elaborării lor, aceste piese, pe de o parte ilustrează evoluţia scriitorului în ceea ce priveşte tehnica şi viziunea dramatică, iar, pe de altă parte, ele cuprind răspunsul şi atitudinea poetului faţă de problemele diferite puse în momente diferite de luptă a oamenilor sovietici, în perioada imediat următoare Marii Revoluţii din Octombrie, pentru făurirea unei lumi noi.

Într-adevăr, între *Misterul buf*, prima comedie satirică a literaturii sovietice, a cărei a doua variantă scrisă de autor (tradusă acum şi în limba română) a fost reprezentată pe scenele teatrelor din U.R.S.S. în anul 1921, şi între *Ploşniţa* şi *Baia* — cea dintîi jucată, a doua citită de poet în anul 1929 — se scursese un interval de aproape zece ani. În acest interval de timp nu numai problemele pe care tînăra societate sovietică le ridica în faţa scriitorului s-au schimbat, dar înseşi concepţia şi viziunea dramatică a lui Maiakovski au evoluat, s-au clarificat, în sensul că a redus în mod simţitor procentul elementelor abstracte ce predominau în prima piesă, ajungînd la realismul de-o factură cu totul personală din celelalte două.

Ceea ce caracterizează aceste trei piese este absoluta lor originalitate în ceea ce priveşte conţinutul, înţelegînd prin aceasta că scriitorul nu se repetă deloc, ci, dimpotrivă, aduce de fiecare dată în scenă probleme şi oameni care, deşi zămisliţi de aceeaşi entitate creatoare, se diferenţiază în mod foarte concret de la o piesă la alta. Asta denotă nu numai existenţa unui geniu creator deosebit de înzestrat, dar şi o experienţă în cîmpul artei dramatice foarte bogată, precum şi o cunoaştere a vieţii foarte profundă, calităţi pe care Maiakovski le-a avut deopotrivă şi din plin.

În ciuda extrem de complicatei lor structuri arhitectonice, în care fantezia, inventivitatea, ingeniozitatea şi libertatea poetului nu cunosc nici un fel de limite sau oprelişti, piesele lui Maiakovski au un conţinut epic cît se poate de concret, de realist, a cărui desfăşurare nu atentează niciodată la logica faptelor şi a ideilor expuse. Ele pot fi rezumate în termenii cei mai precişi, dovadă că scriitorul, deşi preocupat să creeze în teatru o viziune şi un mod de expresie absolut noi şi originale, n-a pierdut nici o clipă din vedere însemnătatea conţinutului legat totdeauna de evenimente istorice şi sociale, de viaţă, de actualitatea cea mai stringentă.

Reducînd la cea mai lapidară formulă rezumativă conţinutul primei sale piese, Maiakovski spunea: „*Misterul buf* este un drum. Drumul revoluţiei". Şi, explicînd apoi titlul acesta, compus din două noţiuni îmbinate într-un chip atît de neobişnuit, tot el adăuga: „Misterul e măreţul în revoluţie, buf — caraghiosul din ea". Cu aceasta, piesa este pe de-a-ntregul rezumată în liniile ei generale. Folosind pe o scară mare hiperbola, simbolurile şi alegoria, poetul prezintă în *Misterul buf* o imagine a Marii Revoluţii din Octombrie şi a luptei oamenilor sovietici, împotriva intervenţioniştilor dinafară, arătînd pe de o parte eroismul celor ce luptă pentru izbînda ideilor revoluţionare, iar pe de altă parte, îngîmfarea, ridicolul celor ce încearcă să înfrunte potopul revoluţionar. Piesa în

www.cimec.ro

sine este un pamflet la adresa reacțiunii internaționale, așa cum se manifesta ea în primii ani de existență a puterii sovietice, prezentată sub forma parodiată a potopului biblic, în care o nouă arcă îi duce la pieire pe cei răi și la izbîndă pe cei buni.

Celelalte două piese, *Ploșnița* și *Baia*, atacă probleme cu totul deosebite. De data aceasta, satira scriitorului se îndreaptă către acele elemente din sînul societății sovietice, care, fie că frînează mersul înainte al acestei societăți, fie că se mulțumesc să trăiască pe trupul ei ca niște paraziți, constituie factorii negativi pe care Maiakovski îi combate cu o aprigă înverșunare, punîndu-i la stîlpul infamiei, ridicat în fața vieții de cursul nestăvilit al istoriei. *Ploșnița*, personificată în Prisipkin, eroul principal din piesă, reprezintă tipul arivistului lacom, leneș și demagog, care caută să se îmbuibeze din munca și străduințele contemporanilor săi, dar care, aruncat, printr-o ingenioasă deplasare a acțiunii, în viitor, peste cincizeci de ani, într-o societate omenească mult evoluată, apare pur și simplu ca un animal preistoric de cea mai reprobabilă speță.

Baia „spală pe birocrați", spunea Maiakovski cu privire la titlul și conținutul celei de a treia piese. Ea este, după cum se poate ușor înțelege din această indicație, o satiră la adresa birocratismului. Și aici, ca și în *Ploșnița*, Maiakovski recurge la interferarea prezentului cu viitorul, pentru a scoate mai bine în evidență contrastul dintre forțele retrograde și cele ale progresului. În *Baia*, un personaj din viitor coboară pentru o clipă în prezent spre a denunța și demasca plaga birocratismului și a rutinei, văzută din perspectiva anului 2030, și pentru a arunca apoi peste bord, în călătoria de întoarcere în viitor, pe toți aceia care, neînțelegînd să se adapteze ritmului de dezvoltare al societății socialiste, stau în calea evoluției și progresului omenirii. Aceasta este însăși morala piesei.

În încheiere, se cuvine să subliniem eforturile încununate de succes ale traducătorilor — N. Argintescu-Amza, Tamara Gane, Tudor Mușatescu, Sanda Arbore și Pavel Antal — de a reda o versiune românească pe care cititorul o urmărește cu egală satisfacție artistică, emotivă și intelectuală, savurînd toată gama lirismului și a forței satirice maiakovskiene. (Totuși, pentru o mai exactă redare a intenției satirice, ar fi fost, credem, bine ca numele personajelor din *Baia* să fi fost traduse prin echivalentele lor românești: Victorionășescu, Optimicescu, Riciclescu, Belvedereanu etc., mai ales că sensul în care sînt folosite în original aceste nume proprii admite o asemenea autohtonizare, iar limba noastră o suportă cu ușurință, dată fiind existența galeriei iluștrilor Caţavencu, Farfuride, Brînzovenescu et comp., văzuți la aceeași scară satirică, dar în altă epocă și în alte condiții istorice și sociale.) În fine, studiul lui Horia Deleanu, intitulat „Un maestru al comediei satirice", publicat la sfîrșitul volumului, se impune prin ampla și subtila analiză a dramaturgiei lui Maiakovski, el constituind o contribuție extrem de valoroasă a criticii noastre literare la explicarea conținutului și artei marelui promovator al realismului socialist.

Pericle MARTINESCU

Un mare animator

Istoria teatrului francez din ultimii treizeci de ani s-a centrat în jurul lui Copeau, Gémier, Lugné-Poë, Dullin, Batty, Jouvet, Pitoëff, adică, al directorilor de scenă. Această stare de lucruri nu constituie o originalitate — spun originalitate, pentru că în trecutul teatrului nu mai întîlnim o asemenea perioadă — proprie teatrului francez contemporan. Germania, cu Reinhardt, U.R.S.S. cu Stanislavski, Meyerhold etc., Anglia cu Gordon Craig, ilustrează poate cu și mai multă evidență însemnătatea pe care și-au dobîndit-o directorii de scenă, alături de autori și, adesea, chiar reclamîndu-și prioritatea și căutînd a se impune peste autor în viața teatrului. Temeiul pretenției la întîietate îl ofereau, în afara unei cunoscute prezumții artistice, și împrejurările în care directorii de scenă „descopereau" și promovau pentru teatru pe unii autori. Exemplul lui Claudel în Franța, al lui Pirandello în Italia, al lui Synge în Anglia, al lui Cehov în Rusia, al lui Lorca în Spania sînt în acest sens ilustrative. Fiecare din ei a adăugat o operă istoriei teatrului, ilustrată de asemenea și prin

www.cimec.ro

opera diferiților directori de scenă. Acesta-i și cazul lui Louis Jouvet, căci dacă Jouvet — actorul și directorul de scenă — și-a mărit prestigiul, înscenînd piesele lui Giraudoux, ne putem pune întrebarea dacă acesta ar fi existat fără Jouvet.

Ca actor, director de scenă și animator de teatru, Louis Jouvet a crezut în misiunea sa, pe care a iubit-o și a căutat s-o înțeleagă. De aceea, marele actor și regizor francez a reflectat îndelung asupra meșteșugului actoricesc, asupra prestigiului și problemelor de înnoire a teatrului. Reflecțiile acestea au format obiectul unor articole și studii — unele publicate, altele inedite — și ele au fost apoi strînse în volumul de mărturii asupra teatrului [1], de care ne ocupăm, fugar, mai jos.

Marele actor francez încearcă în acest volum să-și explice lui însuși și, implicit, cititorilor săi, de ce a montat unele din piesele pe care le-a jucat cu deosebit succes. (E vorba de *Don Juan* și *Tartuffe.)* Dar, încercînd să-și justifice acțiunile sale profesionale, Jouvet ajunge să stabilească — o idee pe care, de altfel, o expune în capitolul intitulat „Pentru ce se montează o piesă?" — că alegerea unei piese de către un om de teatru se face în mod intuitiv. Căci, pe omul de teatru îl interesează să creeze „momente dramatice" — cum le numește actorul francez —, adică acele momente care produc, în mod *subit,* în sală, un „precipitat" de sentimente, în care spectatorii, adunați laolaltă, la voia întîmplării, se transformă deodată într-o *ființă unică,* sensibilă și plină de căldură, pe care o numim public.

Deci, după Jouvet, a face teatru înseamnă a provoca o *efuziune unanimă,* printr-un sentiment exclusiv și comun. Astfel, scopul teatrului nu poate fi o cercetare de ordin intelectual, ci mai degrabă o *revelație de ordin sentimental.*

Unele date ale experienței îl fac să afirme că montarea unei piese de teatru n-ar fi decît o nevoie de satisfacție proprie, de comunicare gratuită a unor stări de spirit.

În ultimele pagini ale cărții însă, Jouvet se dezminte întrucîtva pe el însuși, căci, în afara unui caracter pur intuitiv, și departe de a fi eliberat de tendință, el socoate că teatrul se afirmă ca o legătură spirituală incomparabilă, care redă oamenilor dragostea omenească, acea dragoste care leagă ca o imensă familie, de-a lungul generațiilor, publicul lui Eschil, al lui Sofocle, al lui Euripide, de cel al lui Lope de Vega, al lui Calderon, al lui Shakespeare, al clasicilor francezi și germani și al autorilor contemporani.

Într-o vreme cînd politica țărilor occidentale a dus la scindarea Europei în grupări opuse, Jouvet socoate că arta dramatică trebuie propagată și dezvoltată, spre a deveni un schimb de prietenie și de dragoste între oameni.

Ideea aceasta, expusă de Jouvet cu ani în urmă, a căpătat viață acum trei ani, la Paris, unde Festivalul internațional al artei dramatice a devenit un adevărat „Festival al coexistenței".

Îndelungata experiență a acestui încercat și mare om de teatru, care a fost Jouvet, l-a făcut să vadă just problema viitorului teatrului. Teatrul trăiește, înainte de toate, prin operele dramatice pe care le reprezintă. Or, de-a lungul întregii istorii a teatrului, n-au rămas valabile decît operele care au avut o adevărată semnificație socială. Tot teatrul lui Eschil nu-i altceva decît exaltarea, nu a individului, ci a unui popor, a miturilor lui sociale, morale, religioase, a regulilor lui sociale, a marilor lui zile naționale. Decadența teatrului grec începe în ziua cînd faptul divers s-a instalat, apoi s-a înmulțit în dramaturgia antică. Tot așa, teatrul lui Molière înscrie, cu satirele lui, înalta lui concepție socială. Pentru aceleași motive, dramele spaniole din secolul de aur și dramele engleze din timpul Elisabetei au cunoscut un atît de mare succes.

Fie că ești sau nu de acord cu toate ideile expuse de Jouvet, lucrarea lui, „Témoignages sur le théâtre", ne aduce reflecțiile ce nu pot fi desconsiderate, ale unui mare actor, ale unui mare regizor, ale unui mare om de teatru.

Paul B. MARIAN

[1] *„Témoignages sur le théâtre"*, Bibliothèque d'estnétique, ed. Flammarion, Paris, 1952.

www.cimec.ro

calendar

La 26 februarie 1838 (după alţii la 1834 sau 1836), în satul Cristineşti, lîngă Hotin, s-a născut *Tadeu Hîjdeu* (care avea să semneze mai tîrziu *Bogdan Petriceicu Haşdeu*), una din cele mai proeminente personalităţi ale vieţii culturale romîneşti.

Polemist combativ, poet, dramaturg (vremelnic membru în comitetul Teatrului Naţional din Bucureşti), folclorist, lingvist, filolog şi istoric, B. P. Haşdeu este o personalitate multilaterală, formată în contactul cu ideile scriitorilor ruşi, democraţi revoluţionari.

B. P. Haşdeu a dat teatrului nostru trei lucrări: dramele *Răzvan şi Vidra*, *Domniţa Ruxandra* şi comedia *Trei crai de la răsărit*, toate intrate în repertoriul clasic. *Domniţa Ruxandra* a avut premiera pe scena Teatrului Naţional în toamna lui 1866, iar *Răzvan Vodă* (aşa se numea la început drama *Răzvan şi Vidra*) la 10 februarie 1867, la Teatrul Bossel de sub conducerea marelui actor Pascaly. *Trei crai de la răsărit* a avut premiera la 1879, după ce fusese publicată cu cîţiva ani mai înainte sub titul *Ortonerozia*.

Haşdeu se bucura de o mare preţuire în lumea intelectualilor contemporani. Cînd Caragiale — care trăia atunci la Berlin — a aflat de îmbolnăvirea lui Haşdeu, i-a scris alarmat lui Paul Zarifopol, la 21 august 1907: „Cc. Bogdan-Petriceicu e pe ducă"; iar la 17 septembrie 1907 îi scrie aceluiaşi: «Din cronica ilustrului nostru Herovanu vei vedea că Haşdeu a murit şi l-au şi îngropat. La înmormîntarea lui au fost număraţi 27 de asistenţi, afară bineînţeles de babele şi moşnegii ohavnici ai cimitirului. Acu am înţeles eu vorba lui V. Hugo: „Grands hommes, sachez mourir à temps" adică să nu moară în sezonul mort, cînd nu e nimeni în Bucureşti.»

Haşdeu a murit în vîrstă de 69 de ani la 25 august 1907.

Ion Sîrbul s-a născut la Baia de Aramă (Mehedinţi) la 28 martie 1887, ca al patrulea copil al lui Toma Sîrbul (urmaşul lui Ioniţă Sîrbul, copil de curte al lui Tudor Vladimirescu, romanizat de către acesta din numele de Constantinovici) şi al Ecaterinei T. Sîrbul, născută Cornescu, originară din Comăneşti (Mehedinţi).

În vara anului 1912, îşi dă examenul de absolvire cu drama lui I. L. Caragiale: *Năpasta* şi obţine un deosebit succes cu rolul lui Ion, alături de colegii lui: Mitzi Ignătescu (Anca) şi Pompiliu Constantinescu (Dragomir).

De la 1917—1937, străluceşte pe scena „Naţionalului" bucureştean, în: Tulucă Peleş din *Un erou* de N. Kiriţescu, Mitrici din *Puterea întunericului* de Lev Tolstoi,

www.cimec.ro

Călugărul inchizitor din *Jeanne d'Arc* de B. Shaw, Varlaam din *Omul cu mîrțoaga* de G. Ciprian, rolul principal din *Smochine de Sicilia* de Pirandello, Răzeșul din *Răzvan și Vidra* de B. P. Hașdeu, Jourdain din *Burghezul gentilom* de Molière, rolul titular din *Georges Dandin* de Molière, groparul din *Hamlet* de Shakespeare, Conu Grigore din *Mușcata din fereastră* de V. I. Popa.

Dotat cu un umor sănătos, Ion Sîrbul era socotit ca cel mai bun interpret de țărani romîni după marele Ion Petrescu.

Pînă în 1945 a fost titularul catedrei de declamație la Conservatorul din București. A încetat din viață — acum zece ani — la 25 august 1947.

Ancheta noastră

Pentru a cunoaște mai îndeaproape opinia publicului în legătură cu dezvoltarea dramaturgiei și teatrului romînesc *în ultimul deceniu,* revista noastră inițiază un sondaj, deocamdată în rîndurile cele mai largi ale spectatorilor din București, invitîndu-i să răspundă la următoarele întrebări :

- 1. Dintre autorii noștri dramatici contemporani, care sînt aceia ce răspund în cea mai mare măsură gustului și cerințelor dv. și prin ce ?
- 2. Ce spectacole cu piese romînești contemporane v-au plăcut îndeosebi și datorită căror factori (regie, interpreți, decor) ?
- 3. Care sînt elementele de viață din piesele romînești contemporane ce v-au interesat mai mult și ce alte elemente ați dori să le vedeți oglindite pe scenă ?
- 4. In șirul de personaje ale pieselor noastre contemporane, unul v-a fost desigur mai drag: care e acest personaj ?
- 5. In ce măsură cronicile dramatice vă invită să vedeți un spectacol și în ce măsură ele contribuie la lămurirea dv. ?

Răspunsurile — în scris — se primesc la redacția revistei „Teatrul" (str. C. Mille, 5—7—9), pînă la 1 septembrie 1957 (cu specificarea numelui, adresei și profesiunii).

Concluziile ca și opiniile cele mai interesante se vor publica în numărul nostru pe decembrie a.c.

I. P. 2, c. 1900

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
www.cimec.ro

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
Str. Const. Mille nr. 5 — 7 — 9 — București
Tel. 4.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT
15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro

www.cimec.ro

Lei 5